COPERTA DE JÂNOS BENCSIK
Nicolae Balotă *OPERA LUI*
TUDOR ARGHEZI
1979 *
Editura Eminescu
BUCUREŞTI, PIAŢA SCÂNTEII 1
lăiM «» t» I
r e r – PMPRUMUI SCURT
Prolog
INVENTAR* AT 2003

Cuvântul *operă* asociat aceluia de *Arghezi* l-ar fi făcut, cu ani în urmă, pe venerabilul patriarh al poeziei române din acest secol să profereze câteva din grelele-i ocări binecunoscute. El care, atunci când a fost să aleagă o titulatură generală la ediţia de autor însumând lucrările sale dintr-o viaţă, a renunţat la aceea „falnică şi infatuată de – Opere>", preferând-o pe aceea mai modestă de „Scrieri", ar *fi* opus poate un veto titlului de pe frontispiciul cărţii noastre. Dar aceasta este soarta marilor opere: de a scăpa de sub jurisdicţia autorilor lor, şi de a se constitui – independent de ei, de voinţa lor chiar testamentară –, printr-un fel de încremenire, de cristalizare, într-o… operă.

De altfel, nu i-a scăpat, oare, chiar lui, Poetului, „opera" din mână, crescând ca un bulgăre de zăpadă lansat la vale, devenind o avalanşă a naturii cuvântătoare? Visase ani de-a rândul o carte unică, a vieţii sale (înainte de a-şi publica primul volum), şi o poezie rotundă, concentrată ca oul sau ca mărul. Şi, iată, cu trecerea anilor, toate acele fructe dense, unice, se adunaseră şi alcătuiau rânduri lungi în beciurile sale, iar scrisul său, oricât de concentrat, deborda marginile admisibile ale unui volum, ale mai multor volume, se constituia într-o construcţie labirintică, într-o operă.

Nu avem încă în faţa noastră acele *Opera omnia* ale lui Arghezi, pe care s-ar cuveni să le avem, dar încă de pe acum ne putem da seama de dimensiunile acestui monument al Verbului. Dar, ne dăm oare seama?

Opera argheziană trece prin ceea ce am putea numi un purgatoriu al literelor. Ea a intrat de câţiva ani în conul de umbră care întunecă posteritatea imediată a celor mai mulţi scriitori. Mulţi nu mai ies niciodată din această eclipsă. Opera celor care ies cunoaşte o resurecţie, este văzută într-o lumină nouă.

Umbra nu întunecă *situaţia* operei lui Arghezi în ierarhia literară, ci *prezenţa* ei. Recunoaşterea oficială, academică ce i se aduce, îndeobşte, o situează pe treapta cea mai înaltă a literaturii române postemineseciene. Prezenţa ei vie, incitantă, germinarea ei în conştiinţe şi în alte opere noi, nu este nici pe departe la nivelul situaţiei de care se bucură. Iar dacă nu este prezentă aşa cum simţim şi ştim că ar merita-o, nu înseamnă aceasta o neputinţă a noastră de a descoperi canalele de comunicare cu acest *mare nostru m* spiritual?

Cu douăzeci şi cinci de ani în urmă, am început o explorare plină de ardoare a mării lirice argheziene. Timp de trei ani, am străbătut-o în lung şi în lat, am coborât în adâncurile ei. Apoi, firul cercetărilor s-a întrerupt. Între timp – în vara anului 1955 –, l-am întâlnit pe Poet, o singură dată, într-o dimineaţă, la mare. Eram încă atât de tânăr, şi consideram încă cu atâta umilinţă scrisul meu ca fiind nevrednic de a se alcătui într-o „operă", şi de a sta măcar alături de o operă precum aceea a Poetului, încât n-am îndrăznit să-i vorbesc despre incursiunile pline de o riguroasă fervoare în universul său imaginar. Mai târziu, a fost prea târziu.

De câţiva ani încoace, am simţit un fel de proastă conştiinţă în raport cu Arghezi şi opera sa. Conştiinţa rea a aceluia care n-a făcut ceea ce ar fi trebuit să facă. Se poate că îmi rămăsese pe cuget lucrarea începută şi neterminată. Dar nimic nu poate fi reluat. Totul trebuia luat de la început. Fiecare carte – cum spune Arghezi – trebi.ie să aibă o viaţă îngropată în temelii.

Şi-apoi, fiecare generaţie, fiecare epocă trebuie să-şi *merite* poeţii. A-l merita pe Arghezi înseamnă a găsi acele căi de acces spre scrisul său, acele modalităţi de exprimare, de formulare, acele valori şi structuri, acele echivalenţe prin care să ne putem apropia această operă, sau, altfel spus, prin care ea să devină pentru noi o prezenţă.

Este ceea ce am încercat în această carte.

Ontologie poetică *jertfa ambiguă* Neantizarea şi *mitizarea creatorului o viaţă îngropată în temelii*" Jansenism răsăritean

Antiexibiţionism *Refuzul mărturisirii* Criza *identităţii*

Arghezi şi Eminescu „Geniul artei *şi al neantului*".

Hăul fiinţei Refuzul Demiurgului Pgrjaaoflejieza *literaturii*. Eliminarea *tatălui 4* Dialoguri.

Ezitarea ontica Figuri ale vidului VMonarhul

niet. f – heâan" Orbecăiaia Paradoxul *sufletului*

„Însutirea” Retoricainterogativă Arghezi? i Blaga *în faţa tainei Suţâeiul* bolnave *Arghezi şi Macedonski*

Acedia Simboluri *nictomorfe Nihilism angelic*

Sufletul haotic şi apelul thanatic Sufletul taumaturg Sarcina

Transfigurare f in-doiala sufletului Parabolele *omului îndoit Dubla neantizare*

Se cuvine să începem printr-un act de jertfă. Ca orice iniţiere, lectura descoperitoare presupune sacrificiul. Putem avea o convingere sau alta despre raportul dintre scriitor şi scrisul „său”, interpretarea unei producţii literare pretinde oricum sacrificarea producătorului ei. O jertfă ambiguă. Căci, pe de o parte, din raportul crea-tor-creaţie, sau om şi operă, primul termen este pus în paranteză (chiar dacă el este reintrodus în vreo ecuaţie propusă de operă, spre rezolvarea ei). Autorul ca fiinţă vie-este neantizat, Dar, pe de altă parte, chiar şi cei mai radicali denunţători ai „metodei lui Sainte-Beuve”, adică a încercării de a înţelege un scriitor prin cercetarea personalităţii sale, nu se pot împiedica să nu mitizeze întrucâtva autorul operei pe care o studiază, A pune în paranteză eul „real” înseamnă, de cele mai multe ori, a proiecta epura unui eu „ideal”, şi a-i atribui acestuia paternitatea operei. Criticându-l pe Sainte-Beuve, afirmând că „o carte este produsul unui alt eu decât cel pe care-l manifestăm în obiceiurile noastre, în societate, în viciile noastre” 1, Proust statua un fel de axiomă a criticilor moderne. Dar *eul adevărat* al poetului care ar prezida – după el – creaţiile acestuia este o ficţiune a noastră. Avem nevoie în explorarea unei *poiesis*, a celor *făcute* în artă, de prezenţa unui subiect al *facerii*. Şi acesta nu poate fi decât un eu poetic, un dublu mitic al poetului preauman. Aşadar, neantizare pe de-o parte, mitizare de alta. Pentru a-i studia opera, îl vom jertfi cu bună ştiinţă pe Tudor Arghezi, *acel* om care a fost, supunând unei *epohé* toate câte le ştim sau presupunem că le ştim despre el. Nu vom uita, însă, că Poetul, Artistul, Scriitorul despre care vom vorbi nu reprezintă decât făptura mitologică pe care o deducem din singura substanţă „argheziană” ce ne interesează, aceea a cuvintelor sale scrise.

De altfel, am fi renunţat la acest preambul, ca la un argument de la sine înţeles, dacă nu am fi găsit, chiar în textele lui Arghezi un îndemn în acest sens. El însuşi, Arghezi (în cele ce urmează vom avea rareori ocazia să mai vorbim despre *el*) se situează faţă de sine, mai exact faţă de poetul, de artistul Arghezi, în poziţia ambiguă descrisă

mai sus. Situarea aceasta se referă şi ea, firește, la un Arghezi *scris*, nu la cel *trăit*.

Iată, unul din textele amintite: „Am pornit în viaţa confuză cu o certitudine totuşi încă şi astăzi intactă: literatura trebuie, întâi şi-ntâi şi până la urmă de tot, să fie animată de o; viaţă îngropată în temelii…" Fraza, bine cunoscută, apare într-una din puţinele scrieri pe care le socotim confesive ale poetului, în paginile acelui Dintr-*un foişor*, mărturisire voit-nevoită, stârnită de prea mult hulitul profesor Dimitrie Caracostea. Secvenţa esenţială a textului, aceea referitoare la o *viaţă îngropată în*

1 Marcel Proust, *Contra lui Sainte-Beuve*, trad. Valentin şi Liana Atanasiu, Ed, Univers, Bucureşti, 1976. p. 79.

temelii, evocă un act sacrificial, act al creaţiei posibile doar prin jertfirea creatorului. O jertfă umană este necesară pentru a pune un temei şi a înălţa o construcţie. Fără să trimită explicit la o arhaică mitologie, ca şi la o nu mai puţin străveche ritualică a construcţiei, Arghezi le implică în formula sa imperativă, în acel „trebuie, întâi şi-ntâi şi până la urmă de tot", al cuvintelor sale. O *viaţă îngropată* – expresia are cel puţin două sensuri – reprezintă o viaţă uitată, pusă în paranteză, relegată \ *ad i f-sro Sy* şi o viaţă ce animă totul, de acolo din tenebrele în care a fost refulată. Ambiguitate a sacrificiului, punere sub obroc, îngropare a vieţii trăite, sub construcţia literară, şi totodată animare a acesteia prin viaţa subiacentă, transformată într-un „duh" mitic însufleţitor. „M-am eliminat sută la sută din mine, lăsând să se vadă numai părticica lui Dumnezeu" – declară Arghezi în aceeaşi confesiune literară. Neantizarea totală şi mitizarea „fragmentului" divin sunt cele două feţe ale sacrificiului la care procedează Poetul pentru ca Poezia să fie, să se desăvârşească.

Această eliminare din sine a sinelui concomitentă cu mitizarea eului poetic este actul prim al creaţiei poetice argheziene, generatorul paradoxal al liricii prin expulzarea eului. Nu vom lua, desigur, ad *litteram* acest „m-am eliminat sută la sută din mine", expresie orgolioasă şi totodată întrucâtva masochistă. Ea revelează, însă, o voinţă de mortificare dusă la exces. Am putea asemăna această voi că (intenţionată, visată, nicicând atinsă „sută la sută") eliminare a sinelui, cu automutilarea unui Origene. Într-un fel e o scopire morală, o eliminare a odiosului eu, printr-o lepădare de sine cvasimonahicească. Arghezi reclamă şi proclamă o cenzură, o neantizare a eului,

asemănătoare cu acea *Abgeschiedenheit* – ruptura de sine şi de tot – pe care un Meister Eckhart o aşeza, ca o virtute a virtuţilor, deasupra iubirii şi a smereniei. Dar eliminarea-tălere nu are la Arghezi un sens ascetic. Ea ar fi un instrument spiritual, pe calea purificării şi a contemplaţiei, doar oacă nu s-ar conjuga cu proiectarea în imaginar a aceluiaşi cu mitizarea lui. Arghezi n-ar fi putut deveni niciodată un mistic. El este, prin ambiguitatea asumată, Ar tistul. Însăşi lepădarea de sine nu are sensul unei mortificări] moral-ascetice, ci artistice. O anume atitudine, de sorginte] romantică, aceea a complacerii în propriile trăiri, îi estt profund antipatică. A te iubi pe tine însuţi, ce sursa de ispite moi. Sursă a unei poezii a langorilor, adevărată *antipoesis* pentru conştiinţa estetică la pândă a fostului monah de la Cernica. „*Le moi est haïssable*" – proclama cu severitate janséniste Pascal. Şi jansenismul răsăritean al lui Arghezi, întrezărind corupţia firii în gesticulaţiile amorului propriu, denunţă cu un mai puţina asprime.com plezenţele eului. „Atât în copie cât şi în original, nu m-am /[surprins, în ce mă priveşte, că m-aş fi iubit prea mult.

„N-aş putea spune că m-am detestat cu o formulă inte grală. Sentimentul nu mă urăşte propriu-zis şi nu pare scârbit de actele mele: el a refuzat numai să se expuie".

(*Dintr-un foişor*). Viciul de căpetenie al acestui eu este, deci, exhibiţionismul. Or, poetul este înclinat prin vocaţie să caute voluptăţile exhibării de sine. Dintotdeauna, dar mai cu seamă din epoca romantică a descătuşărilor de mul –, tele rigori, nu numai estetice, el s-a complăcut în pl oiectarea sinelui, în solemnizarea propriei existenţe, în declararea afectelor, a pasiunilor, a „credinţelor sale". Nimic mai odios pentru un om care, chiar dacă s-a desprins de anumite vechi rânduieli spirituale, persistă în intenţia mortificatoare a unei lepădări de sine. Una din cele mai comune ispite ale poetului este aceea de a se proiecta printr-o optică idealizatoare în viitor sau între cut. Mecanismul tentaţiei pe care un Isichie Sinaitul îl prezenta în termenii teologiei ascetice drept „momeala nălucilor diavolului", Arghezi îl închipuie sub o formă metaforic-ştiinţifică, drept un fel de magnetizare a me moriei: „Eşti atras de câte o împrejurare consumata ca un ac purtat pe un geam de magnetul plimbat pe dede subt, şi cine a durat o bucată de timp are tendinţa să solemnizeze mărunţişurile existenţei şi să le prefacă în evenimente" (*id*.). Toate acestea nu sunt decât deşarte în chipulri, *phantasiai*, de care ascetul cată a se lepăda,

pe care poetul trebuie să le repudieze, căci „nicio amintire nu plăteşte cerneala cheltuită pentru a i se acorda relief" (*id.*). Căutarea timpului pierdut e o întreprindere vană. Nu este posibilă nicio întoarcere. Orice paradis e un paradis pierdut. Verdictul Eclesiastului condamna orice încercare de a regăsi ceea ce a fost condamnat la pierzanie. Faptele omului se surpă în neant, şi a le evoca „este deşertăciune şi vânare de vânt". Ceva din tonul biblic dezabuzat poate fi surprins în refuzul arghezian al \ rememorării, tonul Eclesiastului descoperind vanitatea; i tutur. trăirilor. Trăitul este identic cu neantul şi trebuie preda e neantului.

Găsim, însă, în fuga aceasta de amintiri, în această oroare de solemnizarea momentelor consumate, şi altceva decât o convingere privind vanitatea încercărilor poetului de a regăsi timpul pierdut. Arghezi refuză mărturisirea, destăinuirea. Spovedania religioasă ca şi cea lirică îi repugnă în mod egal. El opune unei tentaţii a retrospecţiei, a introspecţiei şi a prospecţiei confesive, diverse argumente contrare, refuzând în fond mărturisirea. *În* acest refuz (pe care-l vom analiza sub diverse aspecte mai târziu) recunoaştem un nod central al crizelor sale religios-spirituale, ca şi al poeticii sale. Orice confesiune, ca o revelare a sinelui profund, ascuns, are o finalitate cathartică. Or, refuzul destăinuirii implică starea celui lipsit de uşurare, o stare de iritare permanentă. Vom vedea că revolta, negativismul arghezian reprezintă un derivativ al confesiunii refulate. Mărturisirii – morale şi poetice – i se substituie imprecaţia. Cel ce nu cunoaşte mângâierile spovedaniei, descoperă desfătările injuriei. Desigur, mecanica substituţiei nu e atât de simplă. Un întreg complex al celui dăruit ce nu-şi acceptă darul, al Alesului ce nu se acceptă pe sine domină şi determină tensiunile argheziene. Dar, chiar acest refuz al darului, al alegerii, rezidă într-o non-acceptare de sine. Existenţa spirituală a omului, şi existenţa poetului, aşa cum le proiectează Arghezi în reflecţiile sale *Dintr-un Joişor* ca şi în alte texte, sunt, pe un anumit plan esenţial, fugă de existenţa în sine, fugă de sine. O asemenea ruga-s-ar putea înscrie în seria repudierilor moderne ale eului preapersonal, repudieri ce au jucat un rol însemnat în doctrinele despre poezie şi despre condiţia poety lui. Separarea eului liric de eul psihic se impune ca uj dat imediat al conştiinţei poetului modern. La Arghezi o asemenea separare se face în condiţiile unei judecăţi sej vere privind etica mărturisitorului de sine, în speţă poetului liric. Reticenţele în faţa spovedaniei îşi găsesi

justificarea într-o denunţare a deşertăciunii moralei cu-i vântătorului: „Să te spovedeşti, cui te-ai spovedi? Citi» torului? Scriitorul e propriul lui saltimbanc. Cel puţin să fii onest, îţi zici, să nu minţi, să nu amăgeşti, preocupai să stupefiezi. Dar poţi, cinstit, să fii cinstit?" (*id*.). Scrupu-lele acestea nu sunt în fond de ordin moral, ci estetic, Spovedania, actul liric al destăinuirii, departe de a conferi autenticitate spuselor, contribuie la falsificarea acestora. „Omul se povesteşte pe sine fals" (*id*.). Discursul, îndeosebi literar, nu dublează pe planul cuvântării trăirea, nu o reflectă în mod univoc. Reticenţele argheziene în faţa discursului confesiv pornesc dintr-un scrupul exclusiv estetic: dintr-o frică de revărsarea, de anarhia discursului subiectiv. Falsă, anarhică, funciar pleonastică („Să trăieşti de două ori un lucru trăit odată cu adevărat e afară din cale de mult" – *id*.) reconstituirea verbală a sinelui trăit se cere în orice caz repudiată. Omul viu şi adevărat nu e cel care vrea şi încearcă să se retrăiască în vorbele sale, ci cel care se părăseşte pe sine necontenit, care – fiinţă proteică – fuge de sine „în sute şi mii de fantome transparente, schimbându-şi umbra necontenit" (*id*.). Neantizarea se acompaniază cu un refugiu în imaginar. Poetul se naşte fugind de sine, refugiindu-se în alteritatea voită, conştientă a cuvântului.

În mitologia savantă a unor gnostici, un înger al morţii se prezintă sufletelor care trec dincolo şi le pune întrebarea-cheie: „cine eşti?" Nu „ce-ai făcut?", ci „cine eşti?". Cum ar fi răspuns Arghezi la o asemenea întrebare inchizitoare? A cunoscut, desigur, ispita în conştiinţă a unei asemenea interogaţii, dar departe de a răspunde într-un fel sau altul, a preferat întotdeauna să spintece întrebarea, să demonstreze imposibilitatea răspunsului lipsit de echivoc. Mărturisindu-se pe sine evaziv şi tolerant în scrutările interioare, temporizând în întreprinderea unei autoanalize serioase, îl constatăm – la toate vârstele tulburat de perspectivele relevării unei identităţi profunde, în conştiinţa acestei identităţi descoperim o leziune, o traumă care face imposibilă recunoaşterea de sine, şi chiar identificarea cu sine. Mai mult decât atât, nici chiaratracţia aflării acestei identităţi, fascinaţia autenticităţii – nu pare să-l fi obsedat, precum pe atâţia alţii în acest secol. Am putea vorbi despre o criză permanentă a identităţii, ca de un fenomen originar al conştiinţei ar-gh-ieae. Ar fi prea simplu, însă, să spunem că Arghezi preferă să se recunoască pe sine drept Nimeni, mai degrabă decât drept Cineva. Nu

este aici nici lepădarea ori ruptura de sine, obturarea voită a oricărui egotism, nici vreo cenzură mortificatoare, ci, mai întâi, o neputinţă. Este un hiat în identitatea arghezian㠄, o lipsă, un neant care provoacă ceaţa ontică în care pluteşte întreaga sa existenţă.

Întrucât, în aceste sumare consideraţii preliminare ne-am referit exclusiv la un singur text, cvasi-confesiv, vom extrage tot din acesta câteva indicaţii cu privire la identitatea-non-identitate caracteristică poetului. Ezitarea sa între fiinţă şi nefiinţă nu este programatică. Ea nu\ este corolarul sensibil al vreunei concepţii filosofice. Eminescu, atât de angajat în trăirea avatarurilor existenţiale ale unei fiinţe abisale cu care coincide iarăşi şi iarăşi, ne apare mult mai adesea supradeterminat prin ipostaze ori măşti de sorginte cărturărească. Experienţa „autentica" eminesciană este adesea primar concepută. Nu tot astfel în evul Arghezi. Nimic „ideal" în configurarea identităţii aigheziene. Tot astfel nu găsim la Eminescu, fascinat de figurile vidului, populându-şi imaginarul cu mari hăuri cosmice, cu hale oceanice, cu echivalenţe clare ale neantului, acea insidioasă incertitudine, acea ezitare ontică arghezian㠄, falia aceea infinitezimală în care, însă, brusc, cele ce sunt se scurg în nefiinţă, ca printr-un bobârnac al creatorului ce se volatilizează odată cu creaturile sale. Între a fi şi a *nu fi* distanţa infinită tinde mereu să se reducă la zero, şi fiinţa basculează în nefiinţă. Existenţa nu este în sine un temei ferm. Identitatea cu sine a celui ce *există* se întemeiază pe o supoziţie, o întâmplare, o împrejurare favorabilă, dacă nu pe o eroare. De aceea, chiar acea viaţă îngropată în temeliile operei nu poate fi reînapoiată ei; viaţa nu îşi supravieţuieşte sieşi în operă, căci ea pendulează între a fi şi a nu fi. „Poate să intereseze faptul brut petrecut şi ridicat din mormântul lui numai pentru motivul că ar fi existat? Ar fi putut să nu fie, şi între a fi ceva şi a nu fi nici atât, în timp diferenţa se pierde" (*id*.). Printre cele mai „arghezien㠄" formule Je socotim pe cele care exprimă această y pierdere a diferenţei între fiinţă şi nefiinţă. Expresii ale unei incertitudini a lui *a fi*, ale ezitării ontice. Trăirea nu oferă nicio certitudine celui care a trăit un lucru". „Am văzut că retrospecţia unui fapt trăit este iluzorie, Dar: „Nici atunci când l-ai trăit n-ai ştiut că-l trăieşti" (*id*.). După cum nici „cinstit" nu poţi să fii cinstit, tot astfel „nu eşti adevărat nici când eşti adevărat" (*id*.). Nu este un simplu scepticism al cunoscătorului în această negare a identităţii adevărului cu sine, ci o denunţare a identităţii în sine a fiinţei. Pentru cel care nu

suportă propria sa imagine, pentru cel care suferă de a fi numit, pentru cel care refuză orice determinare ca şi orice restaurare de sine, identitatea impusă ori presupusă este o abom i naţiune, n identificarea cu sine Arghezi descoperă o rană existenţială. Identitatea – sub orice formă – îi evocă de fiecare dată ca un fel de stigmă originară. Am putea spune că principiul identităţii – nu ca temei al logicii sau epistemologiei, ci ca temei ontologic – îi este străin. Un duh al contradicţiei străbate cele mai diverse din demersurile sale.

Deoarece în curând ne vom lua rămas bun de la omul Arghezi pentru a nu-l mai reîntâlni probabil niciodată însJHu-nostru prin universul imaginar arghezian, vom aminti, doar ca o probă a celor afirmate mai sus, portretul! tânărului Théo, aşa cum – în epoca maximei ebuliţii a personalităţii sale în formare – ne-o înfăţişează unul! din foarte puţinii oameni care l-au iubit şi, poate, înţeles, în măsura în care aceasta era cu putinţă. Gala Galacţiont în jurnalul său, are o serie de însemnări dintre cele mai preţioase pentru cel care, odată, va încerca să schiţeze Portretul poetului Arghezi în tinereţe. La 12 mai 1905, Galaction transcrie o scrisoare către scumpul său Théo astfel: „Vei vedea-o bine: tu – pentru Nimicire, eu – pentru Iisus, vom lovi amândoi cu pumnii gemeni", într-o zi din noiembrie 1905 notează: „Théo, bizarul meu amic Théo, a ieşit din starea lui de purtător de haină lungă neagră, părăsind colina Mitropoliei, părăsind oborul călugăresc de azi – şi, desigur, pe:. – u totdeauna, şi Sf. Leturghie. Firea lui, convingerile lui, demonul care trăieşte în inimă-i, dându-i geniul artei şi al neantului, au dezîncleştat, în fine, ghearele sărăciei şi ale multor împrejurări potrivnice, care îl îmbrânciseră în mănăstire". În sfârşit, la 28 august 1911, găsim următoarea caracterizare: „Théo – e un nihilist sumbru şi apocaliptic". De trei ori, în cele trei note, figura lui Théo este închipuită purtând semnul ra/uâului. Pentru Nimicire… geniu al artei şi al neantului, nihilist apocaliptic, aceste interpretări ale lui Galaction au o valoare indicativă. Ele circumscriu o structură negativă. Desigur, alegarea demoniei, a bizareriei, a mizeriei conferă imaginii o aură romantică. Nu este departe nici modelul poetului damnat. Dar, nu conturele portretului ne interesează, ci valoarea sa emblematică. Arghezi, geniu al artei şi al neantului, lata o intuire a destinului mai profundă decât puteau să-i ofere lui Galaction faptele înseşi ale vieţii sau înfăptuirile artistice ale tânărului Arghezi.

Orice valoare am atribui unor asemenea mărturii, ca şi

propriilor confesiuni sau pseudoconfesiuni ale poetului, trebuie să constatăm insidioasa autoritate a neantului asupra făpturii sale spirituale. Certitudinile falacioase ale eului, atât de zgomotos declarate de alţi poeţi sunt ruinate, în acest caz, de teribile incertitudini şi sciziuni interioare. Faptul că Arghezi nu-şi divulgă istoria, că el ne condamnă la supoziţii, nu se datorează doar voinţei sale de a rămâne impenetrabil, purtător al unor pudice zale. Căci, lermiţatea sa a cunoscut numeroase abdicări, şi compromisurile sale cu lumea nu ni-l prezintă ca pe un ins ermetic. Şi-a multiplicat măştile, cu bună ştiinţă, simu-und şi disimulând nu mai mult dar nici mai puţin decât alţii. El nu-şi disimula însă identitatea, ci nu şi-o putea recunoaşte. Nu se divulga deoarece – în afara imediatului de care se agăţa sub diversele sale forme – îl bântuia spaima propriei vacuităţi. După cum Pascal îşi purta prăpastia cu sine, tot astfel Arghezi. Doar că abisul acestuia din urmă nu este cosmic, hău al universului care ameţeşte, ci ontic, hau al fiinţei, vertij al insului care descoperă în sinea lui nefiinţa.

Vom încerca să pătrundem în spaţiul creaţiei lui Arghezi prin interstiţiile, prin faliile acestea ale conştiinţei de sine, ca o conştiinţă a golului. Accesul în imaginarul arghezian ni l-ar putea mijloci în mod firesc tot ceea ce este *dat* în acest univers cuvântător, plinurile, nu golurile fiinţei poetice argheziene. Dar va trebui să urmărim emergenţa pozitivului în faţa negativului, victoriile asupra neantului, triumfurile unui lirism asupra carenţelor eului liric, asupra vidului care-l bântuie. În creaţia acestui poet niciun *a fi* nu este *dat*, ci a trebuit mai întâi cucerit. Când vom cerceta rosturile cuvântului în economia acestei opere, când vom analiza poematizarea chiar a Cuvântului, vom vedea că verbul nu devine mântuitor decât smulgându-se cu efort dintr-un „anonimat" al său primordial. Neantul precede existenţa şi o infor-mează. Aceasta explică şi refuzul poetului Arghezi de a se propune în ipostaza gravă a demiurgului, adică a aceluia care creează *ex nihilo*. El ştie prea bine că scrisul poetic corespunde Genezei, dar inhibiţii ce ţin de incertitudinile sinelui nu-i îngăduie să-şi atribuie identitatea Creatorului. Actul însuşi, cosmogonic, al scrisului îl umple de o sacră teroare pe care şi-o accentuează conştient, în loc să încerce să o astâmpere. „Scrisul, născut de oaf meni ca o zămislire din nou a lumii, are o putere egală J cu aceea exprimată în Geneză. Nu mă pot mândri că scriu şi mă sfiesc ca de o îndrăzneală" (*id*.). Arghezi nu-şi atribuie, aşadar, rolul demiurgului. Eminescu şi-a asumat acest rol.

Lineamentele mitului demiurgic transpar, ca în filigran, prin ţesăturile operei sale. Poemele eminesciene se vor emanaţia şi exegeza unui geniu creator demiurgic. Arghezi preferă să fie meşteşugarul obscur şi umil al unei lucrări ce nu este nicidecum o operă-univers, al unei lucrări oarecum anonime. Şi aceasta nu în sensul moral al unei smerenii de monah, virtute pe care nu a cunoscut-o, chiar dacă a visat-o un timp, ci în sensul metafizic al unei partenogeneze a literaturii. Cea mai autentic argheziană reverie (nu speculaţie!) în această direcţie este închipuirea unei poezii fără de Tatăl creator, a unei plăsmuiri feciorelnice care nu. cunoaşte paternitatea, într-o ficţiune mitică privilegiată, poetul îşi reprezintă creaţia literară sub specia unei concep). Îmi pure, a unei naşteri miraculoase din fecioară ne-nunută. „O Povestire care mi-a plăcut neînchipuit de mult e naşterea lui Iisus din Fecioară nenuntită şi Dumnezeu, în venirea miraculoasă a fiului pe lume am găsit documentul stării civile literare" (*id*.). O exegeză psihocritică de sorginte psihanalitică ar putea găsi unele raporturi între o asemenea fabulaţie şi resentimentele anti-paterne care au tulburat copilăria şi adolescenţa lui Arghezi. marcându-i, fără îndoială, fiinţa. Oricum, Tatăl este eliminat din ordinea creaţiei, şi poetul se refuză pe sine în ipostaza unui Creator secund. Acest refuz de sine nu este decât o ipostază a incertitudinilor sinelui arghezian, a necunoaşterii de sine întemeiată pe criza ontică a identităţii, între repudierea Tatălui, refuzul posturii demiurgic-creatoare şi criza identităţii relaţia este nemijlocită.

Întrebarea îngerului gnostic va fi ispitit adeseori conştiinţa poetului. Întrebându-ne în legătură cu această întrebare, care revine uneori în poezia sa, începem comen-tarul nostru. Printre numeroasele căi de acces spre inţerioritatea lirica a operei lui Arghezi alegem, deci, falia îngustă, acel hiat al Sinelui pendulând între fiinţă şi nefiinţă.

„Mă uit în cer, mă uit în pământ. / M-am întrebat cine sunt" (*Mă uit*), întrebare insidioasă şi obsesiva, semn al unei desprinderi de sine a celui ce se întreabă. Ca şi autoportretele lui Rembrandt, în clar-obscurul cărora desluşim limite certe ale unei tulburătoare incertitudini, ale unei anxietăţi privind identitatea celui portretizat, tot astfel autoportretele lirice argheziene revelează, în chiar interogaţia care le generează, o alterare a conştiinţei de sine, o teamă de a se recunoaşte: „Mi-e teamă să zic «mie.: şi să zic «eu»-" (*id*.). Interogaţia, frecventă în aceste poez i presupune o dedublare. De obicei, poetul

întreabă între bându-se pe sine – printr-o retorică reflexivă a interu gaţiei – ca şi cum cel întrebat ar fi el şi totuşi în afara lui. Privindu-se în oglinda universului, a celor de sus („în cer") şi a celor de jos („în pământ"), el se evită pe sine. Oglinda însăşi, aburită, şi privirea într-însa tulbure-cercetătoare poartă marca neliniştii. Căci interogaţia asupra propriei identităţi se conjugă cu aceea asupra originii şi a finalităţii eului („Gânduri se duc, vin / Din vânt, din senin, / Ca nişte păsări rotunde. / încotro? De unde?" – *id*.). Dispersarea insului afectează interogaţia însăşi. Nici nu este, de altfel, cineva care-l întreabă pe alt-cineva. Cele mai aburoase dintre interogaţiile argheziene apar în dialogurile poetului cu sufletul „său". Vocea care pune întrebarea nu aparţine însă nimănui. Ea nici nu este o singură voce, ci o multitudine informă. anonimă de glasuri. „Glasuri mă strigă cu nume străine. / M-aţi chemat pe mine? / Sunt eu cel căutat?" (*id*.). Aceasta este o *poziţie* originară a eului poetic proiectat în poezia lui Arghezi. Apelurile vin din noaptea obscură, şi nici nu se ştie dacă sunt apeluri, dacă cel căutat este cel căutat. Identitatea se spulberă înainte de a se închega. Ea se spulberă şi printr-o infuzie a tuturor în toate, printr-o confuzie a apartenenţelor. Ce aparţine mai intim unei făpturi decât sângele? Viaţa este, metaforic, o *proprietate* a sângelui. În simbolica elementului sangvin, imaginea lichidului dătător de viaţă se asociază aproape întotdeauna cu *o fiinţă*. Incertitudinea cu privire la apartenenţa sângelui poate fi legată de obscurităţile paternităţii, de nesiguranţele ascendenţei, sau de conflictele în interiorul aceluiaşi „sânge" între ascendenţe diverse. Dar la Arghezi găsim, repetată, întrebarea refel ritoare la *proprietatea* sângelui, denotând o detaşare de J sângele propriu, atribuirea sa unei al ieri taţi, înstrăinarea de acest sânge, dezapropierea sa. În cele două clădiri ale cobiliţei olteneşti – amintire a originilor asumate – închipuind figura centaurească (după o imagine a lui Lucian Blaga) a omului, este dus sângele. Un sânge al nimănui. „Duc sânge-n ele vechi, ca un năuc. / Al cui e sângele şi cui îl duc?" (*De multe ori*), înstrăinarea sângelui este altă dată mai acuzată chiar, alterarea sa fund, etimologic, o alienare: „Sângele meu nu-i al meu" (*Mă uit*). O similară înstrăinare a celor lăuntrice afectează gândul. De la întrebarea dubitativă: „Gândul meu al cui gând este?" (*Incertitudini*), până la certitudinea înlocuirii gândului „propriu" printr-unul străin – „... Nu mi-e bine. / Ce să le spui? Ştiu eu ce să le spui? / Că gândul, m; ră, nu mai e al lui..." (*întoarcere*) formula

desidentificării gândirii devine tot mai expresă. Atât *sângele* cât şi *gândul*, ea semne ale corporalităţii respectiv se: ritualităţii intime, sunt, deci, înlocuite. Ceea ce li se substituie, acel *alt* sânge ori *alt* gând, nu este, ca în declaraţiile unor schizofrenici, sângele sau gândul altuia, ci o substanţă a nimănui. Nu Altcineva, ci Nimeni este radical altul. Fantoma acestui neant al eului bântuie versurile lui Arghezi.

Acest Nimeni se iscă uneori din confuzia tuturor existenţelor. Lipsa principiului individuaţiei le face pe toate una. Insul nu este doar parte din tot; în el totul este parţial, este parte. Acest ins arghezian ar putea să participe la o uniune panteistă dacă ar recunoaşte în acea confuzie a tuturor dintr-însul suflul unei divinităţi. Dar suflul lipseşte, după cum glasurile tainice care-l cheamă nu sunt rostirile unei guri sacre. De aici melancolia acelei confuzii a firii şi a nefirii din alcătuirea eului difuz. Tot de aici, acea „datorie" obscură pe care eul o simte faţă de toate câte sunt, şi chiar faţă de cele ce nu sunt. „Cu ce să plătesc nefire şi fire?" (*id.*). *Ezitarea ontică*, pe care o desluşeam în unele formule ale prozei confesive, îşi află expresia în numeroase versuri indicând un motiv recurent poetic, versuri ale pendulării între „fire" şi „nefire".

Astfel, aproape toate autoportretele lirice sunt subminate de o conştiinţă corozivă a nefiinţei în fiinţă. Cele mai decorative ipostaze ale eului fabulos, figuri mitopoetice ca: Prinţul, Făt-Frumos, Zmeul, Vraciul şi altele, sunt suspendate în vid, golite prin îndoiala de a fi. Poezia *Portret* se deschide printr-o proiecţie hiperbolică, pentru ca figura să părăsească brusc imaginarul legendar, fiind supusă pendulării existenţiale. Supresiunea succede hiperbolei. „M-am zămislit ca-n basme cu şapte frunţi şi şapte / Grumazi şi şapte ţeste. / Cu o frunte dau în soare, cu celelalte-n noapte, / Şi fiecare este / Şi nu este". Contextele pot să difere, elementele ficţionale de asemenea, reflecţia poetică poate să aparţină unor vârste diferite, motivul fiinţei ce se des-fiinţează rămâne acelaşi până şi în formularea sa, conform parcă unui rit al balanţei ce ezită în indeterminat. În disputa sa cu Dumnezeul ascuns, răspunsul insului la întrebarea divină nu poate fi decât îndoielnic: „Tu eşti? m-a-ntrebat; te cunosc. / Nu am ştiut răspunde. / Eu eram? eu nu eram?" (*Tot o sarică*). Vom vedea cum tulburarea ontică îşi are pandantul în marea dilemă a omului în faţa unui Dumnezeu identic minat de neant, pendulând între fiinţă şi nefiinţă. Până atunci, umanitatea simplă a insului, într-o fire când

vrăjmaşă când docilă, ne apare atinsă, în miezul ei, de primejdioasa posibilitate a indeterminării. Înconjurat de lumea miniaturală a gângăniilor, uriaş într-un Liliput derizoriu dar ferm, eul liric arghezian se recunoaşte superior ca făptură dar supt de aceeaşi putere anihilatoare: „Între treptele de sus / Pot să nu fiu, cum nici nu-s" (*Parada*). Tonalitatea nu este aceea a lamentaţiei; vocea nu emană anxietatea ca în alte poezii ale fiinţei în derută. Uneori, posibilitatea nefiinţei, alunecarea fiinţei în gol, eclipsa sinelui sunt asumate chiar cu o anume ostentaţie. Tonul constatării este sfidător. Panica golirii de sine se preschimbă în înfruntare, ca şi la omul din Subterana lui Dostoievski. Dar, totuşi, sfidarea este o paradă. Interogaţia dubitativă, alternanţa, pendularea, ambiguităţile sunt în fond expresii autentic argheziene, ale cutremurării existenţiale.

Aceasta cutremurare este mult mai profundă decât cea în faţa morţii, a încetării de a mai fi. Dintr-o perspectivă postumă, de dincolo de mormânt, perspectivă pe care o împrumută uneori poetul, existenţa însăşi se scufundă în ceaţa non-existenţei. Îndoiala cu privire la viaţa trecută este agravată prin certitudinea morţii. Viaţa se identifică astfel cu o moarte, „tu pe vecie ne-i mai fi, / Şi-ai fost, mă-ntreb, vreodată?" (*Doliu*). Cutremurărea implică un patos de dincolo de durere, însăşi durerea se spulberă; nefiinţa nu îndeamnă asemenea morţii la lamentaţie, dar nu recurge la consolările tânguirii. „Durerea mi se pierde-n fum, / Tot căutând un vreasc de rost / într-aceste drumuri fără drum, / în care toate doar au fost, / Şi nu mai sunt acum" (*id.*). Dar nici acest „au fost" nu este ferm stabilit în perfectul său definit. El intră în pendulare, în ceaţa îndoielii în care lamen-to-ul îşi pierde sensul: „Nu te ruga. Nu plânge. Nu căuta în jos / A fost? N-a fost? E de prisos" (*Inscripţie pe mormânt*).

Ezitar. ea – joniică între a fi sau a nu li se extinde – la Arghezi – de la spaţiul exiguu al eului la acela dezmăr-ginit al firii, într-o poezie uâzie, invocare a Luceafărului protector, viaţa şi moartea sunt însemnate identic pe bolta obiect al contemplării („Când vreau să ştiu ce semeni mai sunt sau nu mai sunt…" – *Luceţere l*). Luceafărul sau Sfinxul patronează, din sfera lor ce ţine de un spaţiu fabulos ei morţii, procesul între fiinţă şi nefiinţă. Sacrul enigmatic devine o emblemă a acestui proces. „Tu eşti, oare, Sfinxul din poveste / Care ştie ce este şi ce nu este, / Dincolo de literă şi pravilă, / Negwă, namilă?" (*Sftnţule*). Negurile, ceaţa alcătuiesc mediul metaforic apropiat îndoielilor,

ezitării ontice dintr-o parte a continentului liric arghezian. Existenţa se desfăşoară – ca în elementul ei firesc – într-o nebuloasă. Orice făptură trăieşte în ceaţă şi este în cele din urmă ceaţă. Câine ori om, fiinţa vie îşi poartă cu sine negura sa. „El într-o ceaţă, eu într-altă ceaţă" (*Copilă*). Ceţurile se pot întrepătrunde, făpturile se risipesc unele într-altele; ele nu rămân una pentru alta mai puţin impenetrabile. Femeia, îndeosebi, poate trai „risipită" în bărbat, zădărnicind întruparea ei („Şi risipită-n mine, fărâme şi crâmpeie, / Te-adun şi nu pot strânge din ele pe femeie" – *Năluca*}. Ceaţa şi orice nebuloasă este existenţă în risipire informă, neadunată într-o *fiinţă*. Ontologia poetică arghezianã acumulează aceste imagini ale haoticului dinainte de început, după cum privilegiază, pe alte planuri, imaginile finale, eschatologice.

Privirea iscoditoare, introspectivă, nu întâlneşte „în sine" decât golul. Când eul imaginar arghezian se reflectă pe sine, descoperă întotdeauna figuri ale vidului. Tot astfel, când îl caută pe Dumnezeu. Aceste două căutări – al unui înşine absolut ca şi al supraeului absolut – debuşează la fel asupra unor spaţii goale. „Mă uit în mine, ca într-o chilie, / Mă uit în ceruri, în împărăţie, / Mă uit în gol, mă uit în viziuni…" (*Mă uit la flori*). Nicio emfază în asemenea reprezentări ale golului. Un calm al viziunii elimină orice redundanţă retorică. *Golul* nu este investit nici cu apanajele romantice ale vidului sonor şi patetic, nici nu apare sub forma vagului simbolist, preludiu al vacuităţii. „Modernitatea" radicală a lui Arghezi (după depăşirea ezitărilor uceniciei – ce e drept destul de lungi) se manifestă, întâi de toate, prin decantarea liricii de fixaţii patetice în punctele ei nodale. E drept, discursivitatea, retorica interogativă nu vor fi niciodată evitate de poet. Dimpotrivă. El va prefera, însă, întotdeauna metaforele *in absentia*, reticenţele, suspensiunile. tăcerea, hiperbolei, tropii cu valoare negativă, unor figuri *pline* ale participării patetic-retorice, atunci când va atinge *golurile* esenţiale ale sistemului său imaginar, şi, îndeosebi, cele ce ţin de ceea ce numim ontica poetică.

Oscilaţiile acesteia generează – îndeosebi în prozele lui Arghezi – nenumărate expresii ce denotă aparentă mizantropie. Nu ne interesează aici fondul psihic sau etosul personal care ar genera o anume silă de umanitate. Dintr-o perspectivă exegetică, acele expresii sunt simptomatice pentru fundamentala lipsă de coincidenţă cu sine a sinelui imaginar arghezian. Moralistul din *Pravilă de morală practică* reflectează o dată asupra ek-staziei obişnuite a omului modern. Acesta

îşi iese cu prea multă uşurinţă din firea sa originară, se alterează, nu este niciodată cel care este. „Facilitatea de-a ieşi din personagiul tău şi de a intra într-altul cu ochii închişi aparţine epocii, de-a te dizolva şi de-a te dezmărgini". O asemenea disoluţie este tentaţia continuă a insului ce nu se vrea, ce nu se iubeşte pe sine. Or, insul arghezian este închipuit mereu *în răspăr*, şi înainte de toate opus sieşi. Când, în ficţiunile sale (ca şi în cvasiconfesiunile sale) proiectează epura unor răzvrătiţi, răzvrătirea acestora se îndreaptă mai întâi împotriva pe°Priilor limite, a propriei forme. Ca şi în *Dintr-un* foişor, citim în articolul *Dezlegare*, următoarea mărturisire": „Sunt unul din oamenii care nu se iubesc şi care nu-şi adoră manuscrisul, creierul şi fotografia". Orice meditaţie însoţind o fabulaţie argheziană asupra condiţiei umane repetă actul de negator al omului ce nu aderă la umanitatea sa. Toate gingăşiile participării simpa r – ice la cele ale firii (înglobând şi umanul) nu pot elimina un negativism funciar al viziunii. De altfel Arghezi el însuşi atribuia un *nu* esenţial spiritului uman. El îşi justifică astfel acea turnură per *oposiciim* a duhului său, ca şi a structurii stilistice a scrisului său printr-o generalizare antropologică: „Spiritul omului e mai repede negativist, decât afirmativ… Frazele care încep *cu Un*! sună mai tari ca frazele începute cu subiectul ordonat, pus la locul lui gramatical, în genere explicative şi anoste «Nu-i adevărat!» place urechii şi oarecum inteligenţei. «La mulţi ani!» şi «Să-ţi fie de bine!», nu ştiu cum, interesează destul de slab. De unde şi succesul de totdeauna al imprecaţiei faţă de lauda şi cea mai binş stilizată. Ce frumos sună «Eşti un măgar!» –, comparativ cu «Omagiile mele». Pretutindeni unde se strecoară băţul în roate, discursul grăit sau scris e mai energic" (*id*.). Negativismul arghezian se justifică deci antropologic şi stilistic, deopotrivă, Dintr-un *nu* originar se întrupează atât insul cât şi scrisul cărora le dăm numele Arghezi.

Figură mitopoetică, omul arghezian se supune pe sine nu o dată unei neantizări exasperate. Lecturile lui Arghezi din scrierile lui Nietzsche nu ştim cât vor fi fost de întinse, dar ele au fost suficiente pentru ca în afara unor trimiteri directe la răsturnarea valorilor, la voinţa de putere sau la mitul supraomului, alte referiri mai puţin exprese, dar în spiritul gânditorului german, să indice o apropiere în adâncime a unor teze nietzscheiene. Asimilare tipic argheziană, nicidecum preluare imediată organică, ci mediată prin refuz şi negaţie. Ceea ce a intuit poetul nostru în spiritul marelui distrugător era

vocaţia nihil-ului. De aceea, în unele reflecţii ale sale asupra condiţiei umane, el se foloseşte de mitologia niet-zscheiană (modificând-o, desigur, în termenii propriului său sistem imaginar) pentru a-şi exprima câte o pornire nihilistă. Astfel, tot în *Pravilă de morală practică*, viziunea p. acestei hecatombe a omenirii: „Ar trebui omenirii un \ monarh nietzscheian dumnezeiesc, care într-o zi de un) aşa scârbă să arunce din planul ceresc şi scânteietor ai universului, planeta infectată, în marele *tout-à-l'égoût* al neantului, şi definitiv". Emoţiile, elanurile cugetului şi simţirii, creaţiile ca şi jertfele omului sunt zădărnicite prin demonia care minează umanul dinlăuntru: „... la ce bun efortul nostru de perfecţiune, la ce bun civilizaţia întreagă" (*id*.). Firește, asemenea exclamaţii ale unei de-zabuzări generalizate sunt rare în scrisul lui Arghezi. Ele reprezintă o limită a exasperării negatoare ce se exprima îndeobşte printr-o subversiune mai subtilă. Critica umanului degradat, prin demascarea lui, prin surprinderea gesticulaţiei de „maimuţoi important", prin reducerea sa la şarpele „prezent în ochii întunecaţi ai pizmaşului", la făptura ce are „aderenţe cu şobolanul", la „otrava ciupercilor" ce zace în unii, va oferi substanţa moralistului sau al unui satiricon social pe care-l desprindem din ţesătura imaginarului arghezian. Această critică se întemeiază însă pe criza funciară a umanului, pe acel vid prin care omul se înfiinţează.

Stranie criză ce nu *aparţine* nici măcar ea fiinţei umane. Reticenţele poetului sunt maxime, ezitarea sa nu cunoaşte limită atunci când trebuie să arate sursa acelui rău, al golului din om. În versurile schiţate la Geneva, într-o şedere din ultima perioadă a vieţii la *Hôpital cantonal*, durerea făpturii este imaginată în afara ei, venind din neştiut, atribuită apoi unei lupte între făpturile angelice şi demonice ale mitologiei creştine. „Durerea mea, din mine, e dincolo de mine. / Nici eu nu ştiu de unde vine. / E-o luptă între îngerii şi diavolii din mine" (*Da*). Chiar aluzia la făpturile transcendente implică o deplasare a traumei într-un *dincolo* nelămurit. Dar orice durere de a fi se pierde într-un nelămurit, într-un imposibil de ştiut. Viziunea antropologică a lui Arghezi se concentrează uneori, în prozele sale, în formule ce au la-pidaritatea unor versuri gnomice. Astfel, eroului din romanul *Lina* (figură placentar legată de aceea a eului mitizat arghezian) oamenii îi par, prin misterul fiecăruia din ei, „ca nişte dungi în întuneric". Oamenii adevăraţi sunt, pentru el, cei în formare, cei aparţinând unei închipuiri formatoare. Cei mai mulţi nu sunt decât

încercări de a realiza umanitatea, zămislirea umanului fiind neîntreruptă, „pentru că omul cel mai adevărat încă nu a fost nint-ît şi trebuie să fie odată şi odată nimerit”. Taina concuţiei umane se dovedeşte derizorie atunci când este destăiâiuită. Rămâne însă dincolo de aceasta umanitate demistificată o alta, abia bănuită, nicicând surprinsă, înfăţişându-se, paradoxal, tocmai sub chipul acelui gol de umanitate, al acelui vid în aşteptarea împlinirii.

Niciodată identic cu sine, lipsit de fermitatea consolatoare a identităţii conştiente, eul îşi neagă umanitatea. Negaţie nici ea patetic-declamatoare, precum ar fi fost într-o orgolioasă asumare a ei, ci îndoită, şovăind între posibilităţi. Astfel în ipostaza Psalmi stului, cea mai plină de ambiguităţi dintre ipostazele eului mitic arghezian, Omul în faţa Domnului absent se mărturiseşte cu umilinţă: „Nici omul meu nu-i poate omenesc” (*Psalm* IV). Revenim, prin acest vers, al nerecunoaşterii omului din sine, la autopprtretele poetice, în oglindă (ceea ce înseamnă, la poetul nostru autoportrete în gol). Pentru a le schiţa iarăşi şi iarăşi, ca pe nişte jepure fabuloăse-3 te-i apâu-m. aleljjoe±uj. trebuie – să se păr” aseasca se sine. El nu se-Kialaj-iprnide pe sine. Şinele îl trădează, îl ja Ară „te; se surprind cântr-o ireductibilă alteritate. De-àcèëà7 el recurge la un îndemn ce-i apartme tot lui, la 6 sentiţă-gnomică dintr-o poezie-inscripţie: „Treci peste tine, ca peste un drum închis” (*Ora rece*). Numai de dincolo, dinafară, şinele poate fi, întrucâtva, conturat, ocolit şi desluşit. De aici, ca dintr-o ruptură de sine, poetul poate institui dialogul cu Sufletul său. Dialog ciuntit, ca şi acela al psalmistului arghezian cu Dumnezeu; de fapt, solilocviu liric adresat în gol, încercare de a aproxima sufletul-interlocutor în absenţa sa.

Căutarea sufletului este identică cu orbecăiala. Spre deosebire de reprezentările comune ale inconştientului, ale unei *psyhe* tenebroase sau oarbe pe care o caută un văzător, în această poezie cel ce *caută* sufletul este orb. Imaginea celui ce se apropie dinafară de sinele-suflet şi; orbecăind, dă de *spărturile*, de golurile unui instrument de cântat („Mă-ndrept încet spre mine şi sufletul mi-l caut / Ca orbul, ca să cânte spărturile pe flaut” – *Toamna*). Închipuie situaţia paradoxală a unui Orfeu condamnat l-ai pierderea sufletului şi la regăsirea lui în cântare. Spre sufletul „său” poetul nu *coboară*; sufletul nu este un spaţiu abisal, întreaga metaforică a sufletului, ca şi figurile izomorfe sufletului, în poezia lui Arghezi, indică o de-psihologizare a

acestei entităţi, apartenenţa ei la ceea ce numeam o ontică poetică. Nici în prozele scriitorului nu aflăm – referitor la suflet – analize „psihologice", ci mai degrabă fabule metafizice şi reflecţii morale. Sufletul este astfel definit, o dată, drept „acel spaţiu învăluit, în care gândul păcătuieşte liber" (*Pravilă de morală practică*). Perspectivă etica, la care imaginarul participă doar prin desemnarea acelui „spaţiu învăluit" ca o sferă închisă a libertăţilor nelegiuite. Aceste libertăţi duc la o „însutire" a insului. Să remarcăm paradoxul sufletului arghezian: în el se întâlnesc netrăitul, golul, cu trăirea înmulţită hiperbolic. Textele în această privinţă sunt numeroase. Multiplicarea, acea „însutire", este uneori suprapunere a fiinţelor, a generaţiilor, alteori a experienţelor, alteori, în sfârşit, o exaltare râvnită a insului. Aceleaşi determinări de fiecare dată: sufletul apare ca un spaţiu închis în care insul se oglindeşte, şi privindu-se dinafară se vede înmulţit. „Uitându-te în suflet, biserică-nchisă, / Te vezi însutit / Cu toţi câţi în tine s-au fost zugrăvit / Şi nu s-au cojit" (*Inscripţie* în *dosul unui portret*), *însutirea* vieţii sau a fiinţei derivă dintr-un elan solar al sufletului. Astfel, poemul târziu *Răscruce* se deschide prin invocarea soarelui auroral, sursă a resurecţiei sufletului, pentru a se încheia cu jindul după o renaştere şi o însutïre a insului: „Nu! Insul meu se cere însutit. / Daţi-i răgazul să renască". Conjugarea paradoxală a golului cu excesivul în sufletul arghezian reapare, într-o altă poezie din ultima perioadă a producţiei sale, *Deşteptăciune*. Aici, din nou multiplicarea, „însutirea" vieţii se asociază ou „netrăirea", cu vidul ei: „Netrăită viaţa s-a sfiit / Şi-am trăit-o însutit" (*id*.). Paradoxul este întovărăşit de astă dată de toate semnele îndoielii anxioase şi a orbecăielii între vid şi preaplin, în căutarea sufletului propriu, a identităţii. Nu vom atribui doar senectuţii înspăimântate, situaţiei-limită a omului în faţa sfârşitului, figurile aprehensiunii acumulate în această poez? – Ele reprezintă – ca într-un *tutti* oarecum final – reluarea unor motive recurente, repetate o viaţă întreagă. Ceaţa, spaţiul închis, chemarea-nechemare, interogaţia în gol, ca şi alte asemenea motive alcătuiesc o aură poetică a „sufletului" arghezian. Regăsim, în *Deşertăciune*, întrebarea îngerului gnostic al morţii, subiacentă în aproape toate autoportretele mitopoetice ale acestei lirici. Aceeaşi neputinţă de a răspunde întrebării mute, în poeziile tinereţii şi ale bătrâneţii. „Ce voi zice, nu ştiuse voi zice?" (*id*.).

I-Cercetând bogata retorică interogativă a poeziei lui Arghezi

înţelegi că, în marea lor majoritate, întrebările exprimă o nedumerire şi o îndoială. Interogaţia nu este decât rareori exploratoare. Ea nu este activă ci, precum-pănitrfr, pasivă. Nu corespunde atât unei fascinaţii a necunoscutului, cât unei spaime de necunoscut. Veghea spiritului cunoscător este aceea a aşteptării unui har gratis dat, nu este o agresiune asupra tainelor. „Toată ziua, toată noaptea treaz, / Cine-mi spune de o viaţă-ntreagă / Să fiu gata pentru care ceas / Când o taină poate se dezleagă?" (*id*.). Este locul să indicăm, pe marginea acestor versuri, o deosebire de structură între două viziuni majore ale poeziei române din acest secol, între aceea a lui Arghezi şi aceea a lui Blaga. Lirica celui din urmă este o triplă invocaţie: a altuia, a nenumitului sau a nechematului, şi a straniului, a tainei. Poezie orfică, ea este o asemenea multiplă invocaţie şi, în acelaşi timp, un instrument hermeneutic, o cheie pentru mistere nedesluşite. Ea se propune ca *revelanda*, ca ceea ce se cere revelat. Prezentând misterul ca pe un tezaur ermetic, poezia orfic-blagiana oferă chei paradoxale ale misterului care „deschizându-l" îl lasă intact. Iniţierea în taină nu înseamnă o destăinuire. De aceea, cu toate aparenţele unui lirism de confesiune pe care le poate lua poezia sa, Blaga nu va folosi cuvântul pentru a destăinui prea-subi-ective trăiri, pentru a se mărturisi pe sine. Poezia sa se *prezintă* ca taină şi această *reprezentare* a misterului constituie iniţierea în mister. Sporirea (nu conservarea) tainei, pe care şi-o propune autorul *Poemelor luminii* ţine de o *voinţă de mister* specific blagiană. Nimic dintr-o asemenea voinţă în poezia lui Arghezi. Dar, tot astfel, nicio voinţă de relevare directa a tainei. Dacă în poezia lui Blaga sufletul ek-stazâc se pierde în contemplarea tainelor pe care, regăsindu-se pe sine, caută să le reveleze sufletului poetic, în poezia lui Arghezi ek-stazia sufletului consacră impenetrabilitatea tainei. Poetul nu exaltă taina, şi în loc să născocească mituri pseudorevelatoare („Născocesc motive mitice la fiece pas" – mărturisea Blaga), preferă să aştepte în pasivitate un miracol al revelării, o epifanie. Blaga derivă astfel, ca un vlăstar sau un emul târziu, din stirpea romantică. Arghezi s-a desprins de o asemenea linie sau, mai exact, n-a făcut niciodată parte cu adevărat din „ea. Nicio voinţă de mister nu se manifestă în poezia lui, nicio romantică voluptate a misteriosului. Taina, atotprezentă în viziunea lui, nu apare investită cu aura estetică a unui *fascinosum*. Descendent al romanticilor, Blaga trăieşte frumuseţea pseudomistică a tainei. Pe Arghezi taina, în ipostaza ei poetică, îl umple

de spaimă, de oroare, îi umileşte fiinţa, îi înjoseşte cugetul şi îl goleşte de sine. „Taina celor taine fără număr / înnădite şi încrucişate / între creştet, inimă şi umăr, / Jugul, harul meu de rob şi frate" (id.). De aceea, dacă putem vorbi despre o dramă a cunoaşterii în poezia lui Lucian Blaga, numai o transmutare nelegitimă a termenilor de pe planul ontologic pe acela epistemologic ne poate face să vorbim despre o dramă similară înscrisă în poezia lui Arghezi. Acesta nu este, desigur, un agnostic, şi analizându-i *Psalmii*, ne vom întâ ni cu asalturile disperate ale insului cu

— Cf. Nicolae Balotă, *Lucian Blaga*, *poet orfic*, în *Euphorion*, Bucureşti, 1969, p. 310 sq.

noscător pierdut în tenebre. Dar aceste tenebre, taina aceasta este a *fiinţei*, este fiinţa însăşi tenebroasă, nu este denecunoscutul, un Mare Anonim, nu e ceea ce poate fi numit prin cuvântul omenesc. Filosofia toată a. lui Lucian Blaga îşi are temeiul şi sorgintea într-o epistemologie, nu într-o ontologie spre care sistemul său abia face câtèva trimiteri. Nu putem vorbi, firește, despre o filosofie a lui Tudor Arghezi. Dar dacă este o reţea ideatică întortocheată, contradictorie şi confuză, desigur – care informează scrierile sale, aceasta nu este axată pe efortul de a cunoaşte, ci pe acela de *a fi*. Niciodată nu-şi arogă poetul menirea unui interpret al necunoscutului. Nu este poziţie mai contrară aceleia argheziene decât în orgolioasa afirmaţie a lui Rimbaud, testamentară pentru o întreagă linie vizionar-exploratoare a liricii moderne: „Voi dezveli toate misterele: mistere religioase sau naturale, moarte, naştere, viitor, trecut, cosmogonie, neant". În universul arghezian, „taina poate se dezleagă", nicidecum însă prin iscusinţa poetului-profet. Alura profetică, deci iniţiatică, îi repugnă poetului nostru. El nu se constituie deasupra tainei, ci ca un biet om sub „taina celor taine fără număr".

O ssemenea poziţie îl separă pe poetul nostru de căutările orfice ale liricii moderne. Distanţarea e cu atât mai semnificativă cu cât se petrece pe un tărâm specific acestei lirici. Poe desemna sufletul drept câmpul strict al poeziei, iar Saint-John Perse, în secolul nostru, clama: „*Il n'est d'histoire que de l'âme*". Şi în această privinţă, Blaga poate constitui pentru noi un plan de referinţă. Expresionismul german, în climatul căruia s-a format, parţial, ineenium-ul său poetic, a reluat şi actualizat delimitarea tăcută de Poe la începuturile istorice ale liricii moderne, rfismul blagian, înrudit stilistic cu acela al expresioniştilor

(Gottfried Benn, Georg Heym, Georg Traklî determină o poezie a *sufletului* care caută şi se caută. CEcet al sufletului în căutare, ni se înfăţişează Blaga în poezia sa confesivă-*Autoportret*: „Sufletul lui e în căutare", în această căutare „de totdeauna şi până la cele din urmă notare", sufletul îşi are ambivalenţele sale. Uneori poetul e Plânge de o inflaţie sufletească: „Eu cred că sufeream de prea mult suflet", şi cere cu ostentaţie un trup pentru., straşnicul suflet" ce-l poartă. Alteori, sufletul straşnic apare în derivă, în cădere: „Sufletul îmi cade în adânc / alunecând ca un inel / dintr-un deget slăbit de boală". Am văzut că „sufletul" arghezian este şi el supus mareelor exultării şi deprimării. Dar niciodată poetul nu se plânge de o inflaţie sufletească; el nu este bolnav „de prea mult suflet". *Sufletul* însuşi este bolnav de o tainică boală. Motivul *sufletului* – *bolnav* revine în multiple variaţiuni, fiind dominant în viziunea poetic-an-tropologică a lui Arghezi. În oglinda sufletului bolnav se reflectă morbideţea, corupţia, nimicnicia fiinţei întregi. Trauma nu este pasageră, ci structurală. Ea constituie sufletul în pofida vitalităţii pe care îndeobşte o reprezintă. Sufletul arghezian nu e însufleţitor. El nu se proiectează *în sus*. Acel *excelsior* sub semnul căruia se află „sufletul" în poezia lui Macedonski îi este străin. Printre toate câte îl despărţeau pe Arghezi de Mac-edoński, această incoruptibilitate „sufletească" este una din cele mai importante. Specializat de timpuriu – cum bine a remarcat Adrian Marino – în simboluri ascensionale „sugerând aspiraţia spre volatil, subtil şi puritate" *, Macedonski atribuie sufletului o elaţiune naturală, o propensiune (într-un spirit derivat din neoplatonism) spre eliberarea din corpul-car-ceră. „O! Suflet, sparge-odată îngusta-ţi închisoare / Şi scutură-te-odată de lutul pământesc" (La *suflet*). Echivalenţele imacedonskiene ale sufletului aparţin unui registru al imaginilor luminii, aerului, zborului („Sufletul meu… e o ciocârlie / Care zboară pe-aripi legănată lin" – *Contrast*. sau: „Planăm mai sus de lume, căci noi umblăm prin tină, / Cu sufletele suntem în raze şi lumină" – *La Harpa*). Nimic dintr-o asemenea simbolică de origine romantica, la Arghezi. În locul simbolurilor ascensionale întâlnim altele ale scufundării în medii tot mai dense. Sufletul arghezian suferă o atracţie tenebroasă, o gravitaţie exercitată de o putere ascunsă, abisală. El poartă însemnele *greului*, ale *densităţii*, ale *întunecimii groase*.

— Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Bucureşti. 1967, p. 144.

Chiar şi atunci când imaginile în care este surprins par luminoase, ele nu vădesc o transparenţă, ci o opacitate, ele nu lasă să străbată lumina, ci o opresc, o înghit. Tot ce atârnă greu, ce încheagă, ce năclăieşte, ce împiedică înaintarea, scurgerea, este conjugat cu figurile sufletului. Astfel, sunt semnificative comparaţiile prin care se aproximează identitatea sufletului, în poezia *Ţi-e sufletul*. Echivalenţele aparţin elementelor tradiţionale – aer, apă, pământ. foc – fiecare din ele adăugând *inerţia* proprie încătuşării sufletului: în „verigi", în „mâlurile groase". Promisiunea fecundităţii este zădărnicită de „Otrăvurile ascunse". Identitatea esenţială este găsită însă în boală: „Dar sufletul ţi-e încă şi mai presus de „toate, / Câte n-ajunge gândul şi cerul nu le ştie, / Şi sufletul boleste-n tristeţea că nu poate / Ce nu poate să fie şi nu va fi să fie". Natura bolii este formulată aici cu o claritate de-a dreptul discursivă. Sufletul este bolnav de a nu putea fi în sine, şi de a nu se putea „transcende. Nimicnicia aceasta este oarecum opusul pletorei pe care o exprimă versul lui Blaga. Toate echivalenţele sufletului sunt aho – Hte în această identificare a sa cu boala. Tristeţea unei asemenea boliri avea, la vechii moralişti, un nume: ctce-*dia*. Aceasta este trauma spirituală şi „păcatul" prin excelenţă arghezian, pe care-l vom diagnostica analizând – Cele mai apropiate corespondenţe ale acestui sindrom, imaginar – ca să folosim un termen aparţinând patologiei – al sufletului bolnav, ni le oferă speculaţiile lui Augustinus referitoare la *omul bolnav*. Nu ne interesează o înrâurire – care nu e imposibilă –, a autorului celebrelor *Confesiuni*, pe care tânărul Grigore Pişculescu le devora împreună cu prietenul său Théo, şi la care cel aintâi făcea foarte dese trimiteri în jurnalul şi în scrierilesale. În *Confesiuni* se puteau găsi descrieri şi méditaţif privitoare la acea *aegritudo animi*, la morbul sufletului căzut, la corupţia sa, la naturala *dâvisio animas*, tristeţea infirmităţii sufletului risipit (*dissipatus ani*-™afla ulceraţiile care îl afectează. Silepsa prin metalora atât de rară, de-a dreptul bizară, din poezia *Pe ploaie* „Mi-e sufletul bolnav de râie / Şi pân' la sânge se mângâie / Cu ghiarele-i de corb", îşi are o paralelă doar în augustiniana „mâncăiâme a sufletului" care pricinuieşte ulceraţii prin auto-mutilare. Paradoxia antropologică relevată de Augustin: suntem bolnavi de moarte şi chiar morţi, deşi totuşi trăim *in hoc saeculo inter tentationea*, o regăsim în diversele ipostaze ale arghezianului *suflet bolnav*.

Pseudoconfesiunea din *Pe ploaie* schiţează unul din

autoportretele lirice mai pline de determinări negative decât de trăsături pozitive, între afirmaţie şi negaţie ezitarea alege calea interogaţiei. Ca întotdeauna, întrebările vizează destinele fiinţei, soarta eului în regatul pământ-ţese al existenţei sale. Aluziile la o demonie a sinelui (frecvente în aceste tentative ale eului poetic de a se surprinde pe sine) atribuie deposedarea de sine unei posesiuni de către Altul, întrebările, ca întotdeauna, nu au niciun răspuns. „Ce demon am, ce sorţi, ce ţară?". Eul e un monarh absolut şi renegat, totodată, de el însuşi. „Azi am un sceptru, mâine-l neg; – /S-a prin t?" De aici „boala" sufletului care se torturează pe sine, asemenea aceluia *beau tontimoroumenos* al lui Baudelaire, ce-şi este 5 Îeşi plaga şi cuţitul. A ieşi din sine, a sparge strâmta, „boltita [...] cameră" a sinelui ar fi o cale a mântuirii din golul sufletului bolnav. Acel *excelsior* al maestrului atras de „apogeu", de „perihelie", ca şi acel „azur" mal-larméan, heliotropismele liricii moderne, se resorb aici într-o beznă infinită, o beznă a beznelor ce se generează la nesfârşit. Între autolacerare şi prăbuşire în Nepătruns se consumă boala mortală a sufletului. Tragedie? Nu. Nu operează aici nicio conştiinţă tragică. Este, în schimb un sentiment al vieţii mai întunecat chiar, căci nu are promisiunea luminoasă a redempţiunii din tragedie. Din zenitul sufletului în levitaţie, al lui Macedonski: „Pluteam prin al meu suflet, mai sus de-acest pământ..." (No*aptea de noiembrie)*, sufletul arghezian este împins spre un nadir, un negativ al oricărei transcendenţe: „Mai sus, mai sus! Spre ce? Spre unde? / în loc de-a merge poate-n sus, / Te-mping spre beznele profunde, / De bronz, subt care doarme dus / Alt Nepătruns, alt Presupus" (Pe *ploaie).*

Boala sufletului se janunţă şi se arată printr-o sumă de femrâei aproape întotdeauna aceleaşi. Sunt, îndeosebi, simbolurile nictomorfe: bezna, fiara htoniană, simbolul apei triste, al secării şi secătuirii, al funeraliilor deşarte. Aceste fantasme surprinse în imagini de o pregnantă concreteţe înconjoară semnele mai abstracte ale nefiinţei. Câteva din poeziile bolii-fără-nume sunt grupate în ciclul *Spital*. Chiar gruparea lor scoate în relief consecvenţa unor imagini de coşmar. În spaţiul devastării în care apar aceste imagini, afectele dominante sunt teroarea şi oroarea. Sufletul în aşteptare pasivă e supus unei opresiuni anxioase. „Şi mi-e spaimă de ceva urât, / De o fiară, de un ceas pe care / îl aşteaptă stsfletul atât, / Lângă viaţă, lângă închisoare" (*Deşertăciune*). Fiarele htoniene, ameninţătoare prin întunecime,

printr-o opacitate, sunt în poeziile acestui ciclu emisari ai Nepătrunsului mai profund tenebros decât moartea însăşi, care şi ea se arată „călare pe bivol" (*Bivolul de jar*). Căci ele exprimă o anxietate fără obiect şi ca atare sunt metafore ale nimicului, stranii jivine terifiante ori groteşti. Astfel: „O singură jivină, gogoloi, / Ca un arici, ca un peşte, / Pitulată, se rostogoleşte" (*Ogor pustiu*). Coşmarul încetează de a fi un spectacol pe care şi-l oferă „sufletul" anxios, mutându-se chiar în „suflet". Acesta se face văzut în pasivitatea sa, în livrarea sa puterilor tenebroase, făpturilor bestiale. Prezenţa acestora se reduce uneori] a o privire de o misterioasă fixitate. O stranie privire *nevăzătoare*, obsedantă. Ochii fiarei *fixează* sufletul, *în nefiinţa sa*, prin lipsa lor de luminozitate, prin golul sau bezna lor. Astfel: „Doi ochi mocnesc scânteia-n nefiinţă / Şi mă scrutează bezna lor cu stăruinţă" (*Păretele de var*). Ochiul fiarei şi ochiul eului bolnav se identifică; rară figură a ororii pe care o întâlnim într-o altă poezie din acelaşi ciclu: „Fiara Ş – a potrivit / Ochiul aprins şi zgâit / în ochiul meu. de care-şi freacă pleoapa" (S-a *culcat o jiară*).

Figurile neantului ameninţător în versurile ciclului *Spital* circumscriu un spaţiu al sterilităţii, al absurdului, al nonsensului absolut: „Golul pătrat, numărul sterp şi sensul nul" (*Păretele de var*). Toate aceste semne ale bolii metafizice (mai exact, ontologice) afectează lirica arghezian㠠a pseudoconfesiunilor, a aproximărilor sufletului „propriu". Viziunile parabolice ale sinelui proiectat în „sufletul meu", în „îngerul meu", conţin aluzii la un morb iremediabil. Nu vom considera, desigur, poezia *Heruvim bolnav* drept un autoportret parabolic, dar boala de care „îngerul meu" suferă se aseamănă întru totul cu maladia „sufletului" arghezian, cu acea inapetenţă a spiritului dezgustat de cele spirituale, de orice transcendenţă, caracteristică *acediei*. „Cerul la gust i-ajunge ca un blid / Cu laptele amar şi agurid…" Indiferenţa, neutralitatea totală izvorăsc din nihil-ul lăuntric. Heruvimul căzut, exilat, s-a pierdut de izvorul vieţii, şi acea „bubă pământească", morbul care încolţeşte în „trupu-i alb" este identic cu *urâtul* trăirii în vremelnicie, în „dumicarea timpului". Spre deosebire de serafimii decăzuţi ai lui Blaga, din *Paradis în destrămare*, care mai „însetează după adevăr", *heruvimul* bolnav al lui Arghezi nu simte niciun îndemn spre recunoaşterea luminilor pierdute. Nihilism angelic, acesta este diagnosticul bolii argheziene a sufletului. Iar manifestarea sa cea mai simptomatică este în inerţia

simţirii şi a spiritului, în indiferenţa sufletului apatic. Transcendenţa şi imanenţa se echilibrează între ele, în vid: „Viaţa veciei, cuibul din ogivă, / Inimii lui ajuns-au deopotrivă…”

Această apatie nu este doar o inerţie a sensibilităţii ce nu se poate decide între contrarii; ea nu este o moarte a simţirii. Sufletul, în viziunea arghezian㠄, apare rareori ca sediu al sensibilului individual. El este spaţiul incoerenţei sensibilităţilor. Asociat cu motivul sufletului bolnav, întâlnim un alt motiv, o altă circumscriere a sufletului, în care trauma este înlocuită prin amestecul heteroclit. Lipsa fiinţei, apare aici în tumultul fiinţelor deşarte, al sufletelor eratice care intră în componenţa sufletului, în această ipostază a sa. sufletul arghezian apare ca o babilonie a sufletelor „În sufletul tău sufletele lor, / Ale tuturor…” (*Bărăganul*). Un suflet-clopot în care bat sufletele toate, voci anonime, atemporale (*Voci*), un suflet-burete care absoarbe tristeţile toate (*Incertitudine*), un suflet „leagăn de păpuşi”, plin de aparenţe futile, şi, îndeosebi, un suflet-necropolă, depozit sépulcral al „osemintelor”, al tuturor deşertăciunilor, sunt câteva din imaginile golului „plin” de goluri. Sufletul este „bolnav de oseminte” (*întoarcere în ţarină*); el îşi aminteşte ca în vis de acel trecut ale cărui „sfinte oseminte” (*Arheologie*) le poartă, vis confuz, murmur van, când dureros ca o amintire, când total indiferent ca o stare de moarte. Căci nu numai toamna cunoaşte sufletul arghezian apelul tha-natic. 7, 1 se mărturiseşte „bucuros de moarte” (*Niciodată toamna*…) pentru că moartea îi este conaturală. Ca şi moartea care nu ştie de sine, sufletul se ignoră, este confuzie, pierdere de sine. Când în textul poematic, *Dansatorul*, din *Ce-ai cu mine*, *vântule*? regăsim interogaţia anxioasă a poetului privind taina sufletului, acesta este definit prin perifraze ale sacrului ascuns, identificat cu misterul morţii. Dar, vom vedea analizând Psalmii că… Domnul” este identificat nu odată cu Moartea (şi nu cu viaţa, ca în simbolismul curent religios). „Cine miruieşte Tăria cu focuri şi sufletul meu cu văpăi – şi cine a suflat în lămpile şi candelile mele, de le-a putut ucide? L-am numit suflet, ca să scăpăm de perifrază, căci de câte ori ne gândeam la el trebuia să-i spunem sufletului: Acela-pe-care-nu-l cunoaştem, Murmurui-din-întunericul meu, sau Vioara-care-vorbeste-şi-tace-numai-dacă-vrea”. Obscuritatea şi confuzia sufletului haotic sunt, întotdeauna, semne ale morţii Ele semnifică risipirea sunetului ça se pierde pe sine înainje de a se cuprinde. Pierderea delectabilăuneori, IAJr-uruZB.

— JpMâ5 nişit (*Agate* negre j, durl Toasarisipire, alteori, Hn spini şi bolovani" *LDuhovj-j-eascălsî-ni* semne ale aceleiaşi morţi. O întoarcere spre sine, târzieţTJoeâuâuâîâriva TITra poartă, din *Frunze*) îl face să descopere în pustietăţile lăuntrice un întreg relief dezolant, încât întoarcerea îi lasă amărăciunea unei incertitudini: nu ştie dacă ea purcede „Din câmpul sterp şi rece sau din sufletul meu?" Apostrofele prin care poetul îşi interpelează „sufleul aparţin unei retorici similare aceleia pe care o foloseşte Psalm! stul arghezian în dialogul său ciuntit cu „Domnul". De fapt sunt monologuri exasperate, la care cel interpelat nu răspunde niciodată. Una din aceste. apostrofări ne deschide însă o perspectivă nouă asupre rolului pe care-l joacă „sufletul" în economia imaginarului poetic arghezian. Dacă, *în Faţă*, *sufletule*… acestuia i se oferă privelişte a pustie a unor „stihuri fără chip, / Fără sunet şi fără de răspuns…", privelişte a unui tărâm pustiu al spiritului, în poezia ce se deschide prin versul: „Dormi, sufletul meu? te-ai culcat?" (*Dormi*?) găsim o aluzie la o posibilă taumaturgie, tocmai prin suflet: „Vindecă-mă, suflete. / Vin-acasă, suflete. / Adu leacuri, suflete". Este posibilă, oare, o *metanoia*, o conversiune a sufletului, de la ipostaza „bolnavului" la aceea a „vindecătorului"? Răsturnarea aceasta este caracteristică pentru logica paradoxului în imaginarul poeziei lui Arghezi. Chiar sufletul „bolnav" şi sufletul „haotic", cele două forme mari ale *risipirii*, ale *golirii* sufletului, ascund posibilitatea resurecţiei şi transfigurării. Este o boală de bun augur, după cum este un mod de a purta pe altul în tine care nu este o alterare şi o pierdere: starea „binecuvântată" a sarcinii. Vom cerceta mai târziu avatarurile unei poezii i argheziene a rodului. Existenţa unei obsesii bipolare a sterilităţii şi fecundităţii constituie o dominantă evidentă a acestei lirici. Una din proiecţiile acestei obsesii este imaginea *sarcinii*. O sarcină organică, o htonică fecunditate dar în urma pogorârii unui har ceresc, apare în imagini reflectând o rară alianţă a misticii cu umorul. De pildă, în poezia *Har*: „Auzi? / Cartofii sunt lehuzi. / Ascultă, harul a trecut prin ei / Virginal, candid şi holtei, / Dumnezeieşte. / Cel-de-sus şi din veac binevoieşte / Să-şi scoboare sfintele scule / Până la tubercule…" Acelaşi mister al operaţiilor germinaţiei în *Buna vestire*, unde tremurul existenţial al înmuguririi este surprins în nuanţe senzoriale de o rafinată frăgezime. „Mă simt pe la înnoptat / Ca un zarzăr scuturat, / încleştat în rădăcină / De-o zvâcntre de răşină…" Ca şi tânăra femeie care mărturiseşte că îi „creşte-n sân o fragă", tot astfel

poetul

— Cf. cap. *Firea între secetă şi rod*.

care se mărturiseşte plin de har, trăind o germinaţie lăuntrică obscură: „Îmi creşte-n suflet iarăşi o strună de vioară…” (*Heruvic*). Această „sarcină sacră” are şi ea toate semnele bolii. Germinaţie organică ori chin al unei a doua naşteri în spirit, creaţie artistică ori geneză fiziologică, starea agonică are aceleaşi simptome. Dar ea este urmată de înviere, nu e o boală mortala, ci una – dacă putem spune – născătoare. Nu şi în ipostaza mistică a agoniei sufletului. Astfel, în *Sarcină sacră* apar aceleaşi semn ale unei lehuzii, de astă dată mistice: „Sunt greu cum tra grea Fecioara / Din Duhul Sfânt, şi-s chinuit şi trist. / Mă doare gândul, doare subsuoara. / Se zvâcneşte parcă-n mine Crist”. Semnificativ pentru scenariul arghezian al trăirii religioase este neputinţa, mărturisită în finalul acestei poezii, de a ţine „sarcina sacră” până la împlinirea ei în rod. Spre deosebire de toate celelalte forme ale fecundităţii – organice, spirituale, artistice – aceasta, mistică, e condamnată la sterilitate, învierea *în Christo* nu se produce. Semnele răstignirii sunt toate (ca şi misi terul poetic din *Duhovnicească*), nu şi cele ale resurecţiei. Căci: „Iisusul meu nu-i cel adevărat, / Şi eu nu-l pot nici duce, nici cunoaşte” (*id*.).

Sufletul arghezian mai cunoaşte o stare extatică, de boală cvasimistică, ce-şi găseşte o vindecare nu mai puţin misterioasă. Este o transfigurare nocturnă identică cu o beţie, o *altă stare* somnolent-visătoare, în care eros şi thanatos converg, fără ca cel „bolnav” să atingă o finală ek-stazie. Această ieşire a sufletului din sine e identică şi cu o copilărie bruscă. Licoarea care produce starea de suavă pierdere de sine e asemenea unui filtru de dragoste, sau unui venin letal. „Cu toate că i-am spus că nu vreau, / Mi-a dat noaptea-n somn să beau / întuneric, şi am băut urna întreagă. / Ce-o fi să fie, o să se aleagă. // Puteam să ştiu că-n zeama ei suavă / Albastră alburie, era otravă?” (*Transfigurare*), în acelaşi ciclu, al logodnelor sacru-profane, descoperim aluzia la vindecarea prin altul, învierea sufletului şi renaşterea fiinţei prin unirea cu fiinţa iubită.

Toate aceste motive, imagini şi expresii recurente, dinj sfera *sufletescului* arghezian, ne conduc spre un nod central al acestei poezii, şi chiar spre elucidarea unor arc-anprivind structura ei. Desigur, nu vom reduce întreg imaginarul poetului la o proiecţie centrată pe tema oniok gica a fiinţării fiinţei. Opera aceasta este – cum voi vedea,

explorându-i numeroasele planuri şi unghere – mult prea diversă pentru a suporta o atare mutilare. Dar J după cum din poezia lui Hôlderlin se poate extrage o axă ordonatoare a poematizării poeticului ca atare, tot astfeï în această lirică orientată îndeosebi spre avatarurile existentei, poezie a ontologicului, încercăm să desprindem nu-şi cleul ordonator tematic şi structural.

j întrezărim posibilitatea existenţei unui asemenea nu
cleu în spaţiul de convergenţă al acelor motive privirile
giate, imagini obsesive dintre care am analizat câteva.

privitor la ceea ce numeam ezitarea ontică, la figuraţia l neantului în raport cu existenţa, şi la avatarurile sufle

tului. Or, caracteristica esenţială a acestui posibil nucleu poetic pare să fie o anume dualitate a sa. Am văzut că nu putem atribui universului imaginar al poetului nostru o unitate având *un* centru recognoscibil. Din preliminariile itinerariului nostru reiese o anume ambiguitate asumată, o fugă de sine în Altul, o criză a identităţii, un negativism care subminează orice poziţie univocă în această poezie. De asemenea am întrezărit primele semne ale unei structuri dialogale, în care monologul însuşi îşi proiectează un interlocutor imaginar, râvnit, niciodată atins, dar necesar. Ezitarea ontică presupune pendularea între fiinţă şi nefiinţă; existenţa nebuloasă, orbecăiala ne introduc / în paradoxul sufletului mereu ambivalent, în sfârşit, chiar fi figurile retoricii interogative, atât de frecvente în poezia lui Arghezi indică existenţa unui *Zwiespalt*, unei sciziuni a insului care interogând se interoghează, care se proiectează mereu *îndoit*.

În această *îndoială* pe care o înţelegem înainte de toate în sensul originar, ontologic, şi nu în acela, derivat, gnoseologic, al termenului, credem că distingem o caracteristică definitorie a nucleului poeziei argheziene. Ontoloeic îndoiala se prezintă sub formele diverse ale dualităţii, ambivalenţei, ambiguităţilor diverse, ca şi sub aceea a unor bipolarităţi. Or, omul în imaginarul poetic arghezian este dublu. Dualitatea antropologică este, desigur, o teză statornicită în acele concepţii şi viziuni ale-unei arhaice culturi filosofice, religioase, literare, folclorice, cu care poetul putea să aibă şi avea contacte. Să amintim doar filiera creştină a viziunii unui om ambivaltn; prin dubla apartenenţă la ordinea cărnii şi a duhului, apoi cunoscuta ambivalenţă literară – exemplar reprezentată prin Baudelaire – a dublei apetenţe, spre Dumnezeu şi Satana ca şi a acelui *beautontimoroumenos*, al

insului răsucit asupra sa însăşi. Chiar această ultimă determinare îşi are corespondentul, la Arghezi, într-o imagine similara a omului însingurat – victimă şi tiran – om proiectat, spre deosebire de imaginaţia masochistului baudelaire-ian, într-un neant specific. Această situare argheziană oferă posibilităţi noi vizionare tratării acestei taine. Dar, iată, în acest sens, un fragment din poezia *Nu spune*: „O punte duce-n bezna-ncuiată cu zăvor – / Sfărâmă-i-o şi puntea, aruncă-ţi şi unealta. / Tu vei cunoaşte singur, şi-nvins şi-nvingător, / Ce goluri şi prăpăstii îţi leagă-o zi de alta". Dedublarea fiinţei va fi întotdeauna întovărăşită, la Arghezi, de semnele golului, dacă nu de semnele morţii, într-o nocturnă sepul-crală în care sufletul este reprezentat îmbarcându-se pentru o *nekya*, coborând *ad inferos* („Sufletul răzleţ se-m-barcă / În sicriu..." – *Morţi în crucea nopţii*), eul se proiectează într-o dublă ipostază funerară: „Eu sunt mortul.

Şerban Cioculescu (îndeosebi în articolul *Tudor Arghezi*, *poet al sjâşierilor lăuntrice*) se apropie de o asemenea interpretare „ontologică" a poeziei lui Arghezi. Criticul a observat şi urmat foarte limpede: „Aş preciza că, în sensul evoluţiei gân –, în! moderne, cosmologia, care l-a preocupat pe Eminesc u, trece JV Arghezi pe planul al doilea, în profitul ontologiei". Perfect ju, ev? raţ cum vom avea ocazia să demonstrăm chiar în capitotant – edicat cercetării „firii" poetice argheziene. Asupra impor: e! dualităţii, a acelui „doi" în poezia lui Arghezi, constatări judicioase are Alexandru George în *Marele Alpha*.

eu groparii..." (*id*.). Imaginea celui-care-se-ngroapă-pe-sinc, o continuă pe a aceluia-care-se-mortifică-pe-sine. Dar di – ada sufletului arghezian se revelează mai profundă chiar decât aceste figuri ale unei ambivalenţe proiectate în imaginar, într-adevăr, o altă sursă ideatic-poetică, aceea a dualităţii sufletului faustic („*Zwei Seelen woh-nen*, *ach*, *în meiner Brust*"), se poate asocia cu dubla apetenţă a lui Baudelaire, într-o poezie târzie, *Sufletele mele-s două*, Arghezi pare să trimită la acea dualitate din versul lui Goethe, înrudirea expresiilor poetice este, însă, una aparentă. Parabola sufletului din această poezie nu mai păstrează nimic din semnificaţia creştin-spirituală, sau literar-romantică a formulelor lui Goethe, respectiv Baudelaire, într-una din cele mai câu-datnovatoare din ficţiunile sale lirice, poetul nostru închipuie o dedublare *artistică* a sufletului. Ceva din raportul călău-victimă rămâne în această stranie relaţie activ-pasivă, între

artistul făcător şi făcutul artistic, ambele întruchipate în dubla ipostază a Artistului, în umorul amar al parabolei recunoaştem atmosfera, ţesătura anecdotică şi semnificaţia insidioasă, absurdă, a unor parabole kafkiene. Ca şi în unele ficţiuni ale scriitorului praghez, „eroul" este un Artist. „Sufletul mi-e un jucător pe sfoară. / Dar sufletele mele-s două / Unul întinde sfoara şi o desfăşoară / Necontenit, tăioasă, vie, noua, / Şi celuilalt «ridică-te şi du-te-i spune, / Şi celălalt, rânjind i se supune". Raportul, de o subtilă complexitate, le implică pe acelea între stăpân şi sclav, între creator şi creatură, între conştiinţa activă şi cea pasivă, între spiritul subiectiv şi cel obiectivat. O simetrie binară, ca a figurilor cărţii de joc, se formează, dar şi o gemenitate stranie, a fraţilor vrăjmaşi care sunt doi într-unul. O bipolaritate de asemenea a sufletului de artist, biciuit necontenit de propriile imperative, suflet care se face şi se desface pe sine. Poruncile sufletului-artist sunt executate până la epuizarea ultimă de sufletul-supus, asemenea unui Caliban. „Ochii acestuia de fiară sunt / Şi-l găuresc uitându-se-n pământ / Şi seacă apa şi-ard pe sus / Şoimii de vii, în zborul din apus. / Monstrul din aer poate să se lase / Purtat în bici pe firul de mătase, / Cu talpa lui de piatră şi pământ, / Parcă purtat şi legănat de vânt. / Scrâşneşte. S-a oprit. Nu-i dau răgaz. / Biciul meu greu îi cade pe grumaz, / Pe umere, pe pulpe, pe picioare. / Răcneşte, urlă, vrea să se scoboare. / Nu-i nicio clipă de repaus. / Aruncă-te şi cazi în haos, / Şi ameţit, precipitat în el, / Sfărâmă-ncuietoarea de oţel". Am citat întreaga poezie (mai puţin cunoscută şi comentată, deşi una dintre viziunile majore ale acestei opere lirice) ca pe o piesă capitală în procesul sufletului arghezian. Violenţa dedublării nu se limitează la cercul vicios, sadic-masochist, al desfătărilor brutalităţii. Accentul se deplasează de pe violenţă pe artă (fie şi sub forma parodică a dansului pe sârmă). Arta-condamnare, neantul căscat în care se precipită artistul, acestea sunt elementele prin care motivul arghezian al *îndoirii* sufletului se îmbogăţeşte în aceasta poezie.

Sciziunea sufletului pretinde, de altfel, violenţa, încă demult, într-o poezie din *Cuvinte potrivite*, poetul clama în formule gnomice: „Că sufletul trebuie să stea / De veghe, înarmat în şea; / Că sufletul e-o sabie sticloasă / Care trebuie trasă. / Să-i scânteie stelele-n luciu!" (*Graiul nopţii*). Dar dedublarea nu înseamnă întotdeauna separaţie. Ea este, adeseori, infuzie. „Un suflet se strecoară în mine ca o rouă" (*Rugă de vecernie*). Un spirit străin trece prin osmoză în spiritul propriu

(„Când începeam să cuget la ceva / Se strecura parcă-n gândire cineva” – *Inscripţie pe scripcă*). Asemenea infuzii ne readuc la imaginea sufletului-bolnav, a strecurării harului în suflet, ca şi a rodirii lui. Acestea toate sunt ipostaze ale sufletului *indf At*, ale omului dublu. Existenţa umană stă sub imperiul unui dualism al puterilor interioare. Imaginea arhetipală a umanului este desemnată – oarecum cabalistic – prin cifra doi. „Sunt în mine nişte doi” – este un v<era, nu dintre cele mai frumoase, dar dintre cele mai Pline de tâlc pentru viziunea poetului. Poezia târzie, Caut *cheia pe-ntuneric* (în volumul *Noaptea*), din care am extras acest vers ne poate oferi o cheie exegetică în ce priveşte interpretarea acestui „doi” tainic, Dualitatea auntrică la care face aluzie este a unei fiinţe marcate prin sciziune şi necomunicare între părţi. „Cheile” căutaţe „pe-ntuneric” vor să deschidă o uşă între cele două tainice încăperi. *Uşa* reprezintă, ca arhetio—î & – imbplica arhaicăj jp ani Hguitateliundameatala-Bifrontaliâatea SIT (caâsf a timpului, ca şi a tuturor făpturilor pe frontieră, la limită) face dintr-însa o entitate antinomică şi de coincidenţă a contrariilor. Or, făptura din poezia lui Arghezi este confruntată cu o antinomie ireductibilă a celor „doi” dintr-însul. Amândoi sunt *ermetici*, încercarea de a-i face să comunice se soldează cu eşecuri succesive. „Şi-ncerc chei mai vechi şi noi / Pentru taine să descuie. / Uşile-s bătute-n cuie. / Şi vâr cheile în broască / Poate-or fi să se cunoască”. Taina celor doi este impenetrabilă. Căci taina este natura însăşi a fiinţei *îndoite*. Tainâ lăuntrică şi exterioară. Un univers cu pereţi etanşi, având în interior alţi pereţi despărţitori, încăperile fiind lipsite de comunicare între ele, pare să fie acela al fiinţei argheziene. Într-o asemenea interâoritate ermetică se produce o ebuliţie prin intervenţia altor „doi14. Nu se poate nega existenţa unor legături între acele „două suflete” şi între alte ipostaze ale dualităţii din ceea ce putem numi parabolele poeziei metafizice argheziene: „două stepe”, „două nopţi”, „două infinite”, sau cele „două pahare” cu ceresc rachiu ale Domnului, însăşi condiţia umană, în situaţia ei cosmică pare determinată de aceste figuri duale ce o împrejmuie, o pătrund. Piesele lirice în care este cuprinsă ficţiunea mitopoetică a acestui destin al *îndoielii* omeneşti nu ne transmit, firește, un mesaj filosofic, traductibil în teze şi sentinţe. O meditaţie filosofică, pe marginea lor, nu ar fi lipsită totuşi de sens. Dar reflecţia noastră trebuie să se mulţumească cu aflarea unor chei hermeneutice pentru o exegeză a întregului corpus poetic arghezian.

Să observăm – prevenind unele concluzii ale interpretării *Psalmilor* lui Arghezi – că gumnezeul creştin, unul în fiinţă (şi întreit în postazele j! ai e7" este 51 Tajgâne necunoscut. neatins în viziunea poetului T Dacă. totuş Tse fare, în poeziile-parahnip amintită; aln-sip la el, aceasta numaLEentru a găsi într-însul p originea a ceânr jjdoi". Chiar în *Testament*, citim versurile în care asemenea unul idolatru, sau unui artist, poetul îşi plăsmuieşte un Dumnezeu de piatră pentru a-l pune, ca pe o strajă, să domine *două* lumi: „Hotar înalt cu două lumi pe poale". Bizara figură emblematica alcătuieşte un hotar între aceste lumi. Ea însăşi este o făptură care poartă într-însa deşertăciunea *cerâuşei*, semnul morţii, al evanescenţei. Nu mai puţin evanescentă apare, însă, figura Psalmistului, a omului preauman ce se recunoaşte pepsine „prins adânc între yeâJLji fpaţă" (*P*! *taim* \). deci întreg două spăţî Fyige-Caci ygciile-şi-ceafa acinnific a aicil deopotrivă, atemporalul. lăst & slabj Lneantul-Să nu uităm că omul este cer care (în *Testament*] a făurit pe Domnul-vi gilie al acelor două „lumi. Cele două motive: al dualităţii sufletului, şi al neantului care investeşte fiinţa, se combină în Ora *confuză*. împărţirea pe din două, necomunicarea între ele a părţilor, şi dubla ceaţă, evidente în această poezie, contribuie toate la alcătuirea unei viziuni a supraexistentei ameninţate din toate părţile de neant. „Nimicul se-mple-teste şi se-ascunde. / De când mă ştiu şi m-am simţit mă-mbie / O viaţă petrecută-n agonie / Un început fără sfârşit ştiut / Şi un sfârşit fără-nceput" fid.). Coincidenţa Contrariilor este proiectată într-o atmosferă tenebroasă, nocturnă, de tortură morală, de autoflagelare, înconjurata de interogaţiile metafizice atât de frecvente în prozele ca şi în poeziile lui Arghezi. „Ce sens mai au cuvintele şi dorinţa, că vrei, că ai, că eşti? Eşti într-adevăr? Şi ce eşti?" (Steaua *lungă*). Omul arghezian, în această ipostază a sa, este prins în plasa ţesută din goluri şi plinui-i a acestor întrebări fără răspuns, a unor alternanţe fără sfârşit ale tenebrelor cu lumina, ale fiinţei cu nefiinţa. Regăsim pendularea ontică, sentimentul de derută al fiinţei argheziene, de pierdere a propriei identităţi, acea teamă de a zice „mie", de a zice „eu", lipsa unei mărturii ferme a existenţei („Ce martor aş întreba / Ca, să-mi răspundă întrucâtva / Măcar dacă sunt?" – 7 *Mă j*, *uit*). Răstignit pe *îndoiala* sa, acest om este închipuit – /\ într-una din cele mai terifiante imagini poeţic-parabolice care i s-au propus vreodată condiţiei umane – pradă Ur>ui „păianjen negru", al umbrei ce-l înconjoară, şi, pogorând din

bezna mare, îl pătrunde şi îl posedă. *Umbra* omului este dublul său de întuneric şi neant, este o imagine a nefiinţei, pândind, asediind fiinţa. „Sunt umbra ta, de-a pururi de om nedespărţită, / Cu linia schiţată aceeaşi de contur, / Pe pulberea fierbinte şi-n cremenea tocită, / Ca un păianjin negru ce-ţi umblă împrejur. // Sunt petecul de noapte, dat ţie din născare, / Şi ies şi intru-n tine în zori şi în amurg. / Din mine vii şi-n mine te-ntorci, în bezna mare, / Fărâmiţată-n oameni şi-n zilele ce curg" (*Umbra*). Acest om arghezian, în necomunicare cu fiinţa absolută şi în comunicare ambiguă cu propria sa fiinţă, este invadat de marea nefiinţă. *Umbra* pururi prezentă, ameninţătoare, sursa spaimelor sufletului, identificată uneori cu Dumnezeul-neant (şi acesta o „umbră mare") participă la figuraţia tuturor parabolelor omului îndoit. Ea este imaginea însăşi a acelui „doi", întrucât întovărăşeşte fiinţa ca un dublu al ei, şi întrucât, pe de altă parte, îşi împrumută substanţa incertă tuturor puterilor mari care investesc condiţia umană mereu între două extreme identic deşarte: două nopţi, două neguri sau două stepe.

Între două nopţi este cea dintâi parabolă a impasului uman. Nu trebuie, desigur, să căutăm în această ficţiune poetică precum şi în celelalte apropiate tematic ei, vreo idee poetică desluşită. Textul este întrucâtva inci-frat, dar cifrul nu e direct traductibil. Ca în orice vorbire parabolica, rămâne întotdeauna un rest neidentificat. Astfel: ce sunt cele „două nopţi"? Noaptea lăuntrică, a odăii săpate „departe subt pământ" şi întunericul de afară, al pământului negru, al nopţii înstelate etc.? Sau, pe un plan simbolic, noaptea obscură a sufletului (cum o numea Juan de la Cruz) şi noaptea lumii? Sau, noaptea mun-dană şi alta a transcendenţei? Mai apropiată de un tâlc secret al parabolei ni se pare ideea dublei neantizări a oricărui efort uman. Insul îşi împlântă lopata în odaie, sapă şi coboară adânc în bezna de jos a pământului. Dar tot el, aruncând pământul din groapă, înălţase un munte de pământ, în piscul căruia, se urcă tot în noapte. Dublă zădărnicie: abisul de jos şi de sus sunt la fel de goale. Dar aceste translaţii ale „pildei" poetice sunt fiecare parţial valide. Gestul omului ce se condamnă sau e condamnat la o întreprindere sisifică, şi eşecul acestui gest în urma unei interdicţii misterioase („Săpând s-a rupt lopata, / Cel ce-o ştirbise, iată-l, / Cu moaştele-i de piatră, fusese însuşi Tatăl") ne introduc spre o mai bună înţelegere a acestei poezii a impasului. Omul *este* între două nopţi şi *produce* cele două nopţi, pentru că asemenea *umbrei*, purtătoare a marii bezne, dinafară lui şi din el, golul, neantul îl petrece,

îl ispitesc şi-i neantizează gesturile. Situaţie fără ieşire (atât „odaia", cât şi „piscul" se află într-o lume închisă), aşadar o dublă înfundătură a conuniei umane.

Acelaşi impas în *Ora confuza* unde sufletul este învăluit în două ceţuri („O ceaţă mă pătrunde, pare că de sus, / Şi alta vine nu ştiu de unde a venit…"). Ceea ce inhibă aceste „nopţi", „ceţuri" sau, cum vom vedea „stepe" este transcenderea. Cei care văd în aceste parabole desfăşurarea unei drame gnoseologice au parţial dreptate. Căci orice act de cunoaştere este posibil printr-o depăşire de sine, printr-o transcendere. Dar transcenderea este tulburată în viziunea poetică arghezian a fiinţei prin neputinţa fiinţei de a fi şi abia în subsidiar prin neputinţa ei de a cunoaşte. Ea ar putea să realizeze o transcendere doar fiind ceea ce este. Or, din tot ce am văzut până acum studiind „ontologia poetică* arghezian ne-am dat seama că trauma originară din care decurg numeroase teme, motive ale imaginarului, este cea care afectează fiinţa. Aceasta este investită de cele două ceţuri care produc o incertitudine de a fi: „Parc-aş trăi şi parc-aş fi murit / Parc-aş fi şi parc-aş fi fost…" (*id*.).

Dacă cele două ceţuri *pătrund* fiinţa subvertind-o, cele două stepe din poezia *Stepele*, ca şi din varianta ei de mai târziu, Două stepe, o strivesc. Neantizare de-o parte şi de alta. Reducerea la un *nimic* inform a făpturilor, ca şi închiderea lor, şi pierderea – prin ermetiza-rea tuturor celor ce sunt a oricărui sens apar în viziunea celor două stepe, al căror caracter obsesiv se trădează prin însăşi repetarea motivului. Imaginea stepelor care „stau faţă-n faţă" (*Stepele*), apropiindu-se şi sugru

„Al. George vede în ele „forme de – căutare» a adevărului… ** (Ma*rele Alpha,* p. 93).

mând lumea omului (*Două stepe*) aparţine unei ce tegorii a sublimului grandios, pe care anticul autor am nim al *Tratatului* despre *sublim* o exemplifica prin mă ginea iniţială a *Facerii*, prin apariţia luminii în marel hău. E o imagine centrală aceasta, în poezia lui Arghez a unui dublu hău, lipsit de orice lumină, însă, la mijlo este lumea toată strânsă în carapacea inexorabilă a cele două stepe. O stepă de sus, alta de jos, una a cerurilo} alta a pământului, şi, în intermundii, o ştergere a urmele omului („Potecile şi drumurile nu mai sunt" – *Stepele*] Magnificul sumbru al scenariului eschatologie (unui şi blim al Genezei biblice i se opune în aceste poezii u sublim negativ al sfârşitului) se

accentuează de la prim! versiune – *Stepele* – la a doua – *Două stepe*, de la „seara sură" a celei dintâi, la „stepa neagră" a celei de a doua. Închiderea lumii („Şi toate cu capace, ferecate, / Cu porţi de neguri şi lacăte") este redusă prin explicaţia – ca de morală a fabulei – în finalul primului text („Că Dumnezeu se tot fereşte, iată, / Să nu dăm de vreo taină ne-ncuiată"). Interogaţiile din a doua lasă deschisă viziunea poetic-metafizică, printr-o încheiere mai puţin teologală, mai uman-patetică însă, şi mai proprie incertitudinilor funciare ale fiinţei argheziene: „Unde ne ducem? Cine ne primeşte? / în poarta cui să cerem crezământ? / Hai, calule, hai câine, pământeste, / Să batem frânţi, cu pumnii în pământ".

Sub semnul acestui *dublu* metafizic, ontologia poetică argheziană se proiectează în viziunile separării de sine a fiinţei. Aceeaşi umbră pe care am văzut-o dublând insul poate să-l absoarbă cu totul, să-l preschimbe în umbră. Astfel în straniul coşmar al existenţei în închipuirea altuia. Fiinţa însoţită de umbra ei se dematerializează în noapte, până când devine una cu umbra, într-un poem în proză, *Râpa cu stele* (care printr-o mişcare de translaţie foarte argheziană ar fi putut să fie dedus dintr-o rimb-l-diană „*Illumination*") extragem câteva articulaţii tipice

— I. Negoiţescu a analizat remarcabil substanţializarea imaginilor de la prima versiune la a doua (*însemnări critice*, 1970. p. 99 – 100).

U; /i ale neantizării fiinţei: „Mă duc pe marginea lacului, singur cu umbra [...] Umbra ar voi să se joace cu mine [...] Mă silesc să-mi dau seama că trăiesc [...] îmi aduc aminte că am un nume şi parcă m-a strigat pe nume pasărea sură [...] Undeva parcă am o odaie cu oglindă, în care parcă m-am văzut şi nu mă cunosc, căci nu mă mai întâlnesc toată noaptea cu mine [...] Aş voi să zic «eu» şi eu, şi am zis. Dar m-am îndoit şi am surâs. Sunt în închipuirea cuiva care nu mă cunoaşte". Toate momentele ezitării, ale îndoielii (chiar şi prin formele semantice ale dubitaţiei, prin acele „parcă") precum şi expresiile evanescenţei, pe care le-am urmărit până acum, sunt prezente în acest text care nu se putea încheia decât cu o invocare patetică a sufletului ce se desprinde din sine, se separă, dispare: „Suflet, suflet, unde eşti? Departe de pasul meu zguduit de piatră. Suflet absent, care ai plecat din mine ca o luntre cu o pânză. Unde eşti mamă? strig în cer şi-n pustietate: «Suflete!» şi tace. Chem din răsărit: «Mamă \», şi răsăritul tace. Nu întâlnesc pe lac

pe nimeni din ai mei. Cine eşti?”

Nu este mântuire din această tragică *îndoială* existenţială. Unitatea fericitoare paradiziacă îi este refuzată omului în imaginarul arghezian. O află el într-o unire panteistă cu firea, sau într-o conjugare erotică? Sau într-o mistică agapă? Nu-i oferă, cuvântul, formula salvatoare? Să căutăm, înainte de toate, într-o poematizare a Cuvântului chiar, cifrul acelei unităţi. Căci numai în verbul său putem întrezări modul prin care Arghezi devine propriul său simbol.

Drama cuvântului

„*A seri pe dedesubt*” *Vocea infinitezimalului* „*Ulcica de porţelan*” *Condiţia tăcerii Tăcerea primordială Tăcerea transcendentă Patos al tăcerii Cuvântul, putere iniţiatoare Cuvântul ca fiinţă Boala cuvântului* Moartea *cuvântului Drama cuvântului* Misterul Verbului *Comedia vorbei Cuvântul-joc Natura dramatică a verbului Poezia cuvântului* „*Ultimele*” Eternul scoaar aZ cuuântultti Afon-ea presie fi expresie Constructor de *cuvinte* Ambiguitatea uerbuïui Graiui necunoscut Poetica *cuvântului* „Superualoarea” *cuvântului poetic* Curmtul-măsttră *Cuvântul-putere Cuvântul autonom* Prauiia nedogmatică a curmtului *Apoteoza cuvântului*.

O zi de iarnă cu zăpadă multă la Cernica. Schivnicul Mef-todie îl opreşte pe tânărul frate Iosifi, ëvT3 è-nf” hôûlvëriit, şi îl în-treabă-ce-caută la mănăstire, fără să ştie mai întâi pravila monahicească. „Vreau să învăţ să scriu” – i-a răspuns tânărul. „Cum nici nu ştii măcar să scrii? Văd că-ţi dă mustaţa…” – se miră schivnicul. „Vreau să învăţ a seri pe *dedesubt*” – îi răspunse Iosif”.

Întâmplarea istorisită de Arghezi în „Predoslovia” din 1966 la *Icoane de lemn* (întâmplare petrecută probabil nu în decembrie 1900 când o datează scriitorul, ci prin februarie al aceluiaşi an, curând după sosirea lui Théo la Cernica, deoarece în decembrie era de trei luni diacon şi nu mai avea acel aer de novice şi de „domnişor” cu mănuşi care-l şocase pe severul bătrân), această întâmplare nu ne interesează pentru a elucida motivele cu totul private ale tânărului de a se retrage din lume. Este ire-levant din punctul nostru de vedere, dacă el era sincer în spusele sale ori îşi punea o mască, dacă era serios ori ironic. Singurul motiv pentru care evocăm această anecdotă (despre care nici nu ştim dacă s-a petrecut cu adevărat) rezidă în interesul pe care ni – l stârneşte expresia a seri *pe dedesubt*. Ce voia să spună Arghezi? Reacţiunea schivnicului, de iritată uimire, ne este cunoscută din

istorisirea scriitorului: „Schivnicul făcu o cruce de uimire, ca atunci când se apropie de patul ieromonahilor Satana, în fustanelă de balerină, depărtându-se scârbit şi murmurând, cu capul de câteva ori întors", într-adevăr, expresia ciudată are într-însa ceva scandalos: Nu este de mirare că schivnicul s-a apărat ca de o arătare, a diavolului, la auzul acestor cuvinte. Căci, tânărul Théo, despre care prietenul său Pişculescu scria, la 12 decembrie 1904: „capul lui are alte gânduri, inima lui alte coarde, decât harfa şi cugetul Psalmistului", rostise o vorbă ce făcea aluzie la o subversiune demonică a verbului. Expresia, pe lângă osbcuritatea ei, prezintă o scandaloasă ambiguitate. *A seri pe dedesubt* poate să însemne a căuta o cale ocultă, deci suspecta de vreo „demonle" oarecare, de a submina, de a înşela… de a răsturna cuvintele tribului, cum mâi poate să însemne o primejdioasă, temerară tentativă de-a căuta sub cuvinte unj] ajt" plan, mai pur poate, al unei srrier Prin afp-i. ded-snhrifistriinif1 al tânărului

— Nu se „poate înţelege de că t

— Ale vorbiri Tde toate zilele.

Or, ce este dedesubtul vorbirii sau al scrierii curente dedesubtul acelei *vorbării* în care filosofii existenţei vedeau o sursă şi o formă de manifestare a inautenticităţii umane? Adeseori îl surprindem pe Arghezi – în poe-ziile, ca şi în prozele sale – ascultând o voce de *dedesubt*, încercând să sesizeze glasul infinitezimalului, cuvântul de sub cuvinte, „în fiecare lucru tăcut-auzul de sci-frează o şoaptă […]. Adie plaira, „cântă femnul, şuieră huma, de o dospire interioară. Ţi se pare-ca-sâhi Tenes Qscult […]. Un glas nu mai fare decât al scrumului rupt, mai mic decât o furnică, mişună pe dedesubt…" (*Sâmburii din „miezuri*, în *Ce-ai cu mine*, *vântule*?) Iimia.

— SÂni 4 ireţiile pe care le urmează această contemplaţie auditivă ar-J & eziană: pe de-o parte. snrfi. lasul-au cuvântul-am lucruri, pe de altă parte spre miezul de tăcere al hidruruoây ca şi al cuvintelorânseşi-Supus unei fascinaţii a miniaturalului, a infinitezimalului (fascinaţie ale cărei forme obiectiv-poetice urmează să le cercetăm) poetul este atent la invizibile rezonanţe, Ia „o neauzită paliditate" care „trece din lucru-n lucru, din muţenie în muţenie, din pământ în floare, din floare în nimic…" (id.). Cuvintele deopotrivă cu lucrurile şi fiinţele au un miez ai lor negativ, un gol sau o umbră a lor. JL un nimic în care. umblă ceva, şi e ceva m-… caj: eeste nimic" (ic*TŢ"*-De-*si*gur, asemenea aproximări par extrem de vagi. Poetul

poematizează căutarea acelor voci de*desubt,* al acestor „sâmburi din miezuri", şi nu putem distinge prea exact în spusele sale, partea ideaţiei de aceea a imaginarului. El. pare să urmărească Jantorn-a cuvintelor, un neauzit, un imponderabil, o esenţă ascunsă a. lor. „Am pomenit de umbră şi mi se pare că ea e fiinţa văzută a vocii neauzite" (id.). Această formulă nu e decât aparent definitorie. Dar din asemenea expresii, numeroase în prozele scriitorului, ne apare cu evidenţă sensul căutărilor sale „de*desubtul"* cuvintelor. Ceea ce caută poetul cuvintelor – potrâvite este un negativ interior, o esenţă am1 biguă a verbului: „umbra" este ascundere şi arătafe-ttţT-odată, o paradoxală tăcere-grăiloare, o voce a tăcerii ascunsa „dedesubtul" cuvintelorsi lucruri.] ot: …4 sau-arL" şi ceea ce este tot un fel de a fi sub ele).

O legendă alegorică din *Ce-ai cu min &*, *vântule*? intitulată *Ulcica de porţelan*, este plină de tâlc pentru înţelegerea mai apropiată a perspectivei argheziene asupra raporturilor dintre cuvântul poetic, tăcere şi cuvinte. El închină un poem apologetic micului vas de porţelan care, estetic, închipuia „un văz al lucrurilor pe miezuri". Un asemenea văz este echivalentul artei, pentru Arghezi. Iar în ce priveşte sunetul pe care-l da porţelanul, acesta purta în miezul său tăcerea. O reverie a „lucrurilor presupuse" corespunde contemplării capodoperei artistice.

Dar Ben-Araba, fericitul posesor al operei de artă sfărâmă vasul de porţelan, în gestul său (motivaţia lui psihologică nu ne interesează aici) recunoaştem gestul profanatoi-şacrileg al Poetului: „Sf arâmă Cuvântul: cuvin

Obişnuiţi cu simplificările didactice, văzând la suprafaţa lucrurilor, atribuim în mod curent lui Arghezi o artă a „potrivirii cuvintelor". Ion Barbu poate fi desemnat ca reprezentant al unei estetici a non-expresiei, a tăcerii. Dar în masa uriaşă, cuvântătoare, a scrierilor lui Arghezi, ni se pare mult mai dificil, dacă nu imposibil, să distingem o înclinaţie – şi încă fecundă – a poetului spre tăcere. Şi, totuşi, nenumărate *locuri* ale operei sale ne revelează contactul cu acele *bouches d'ombre* (*cum* ar fi spus un alt mare om al cuvântului, Victor Hugo, poetul cu care i s-ar putea găsi lui Arghezi mai multe corespondenţe decât cu orice alt poet al lumii), contactul cu tăcerea. Ceea ce, într-o ficţiune din *Ce-ai cu mine*, *vântule*? în *Omul de aur*, ne spune despre altul, i se potriveşte de fapt lui, poetului: „Acesta îşi scrie noaptea, cu urechea la cele negrăite, stihurile cântate în auzul tăcerii".

O ascultare plină de tensiune a *negrăitului*, a tăcerii este demersul primordial al creatorului. Şi, urmând acestei contemplaţii, o nu mai puţin febrilă căutare a aflării corpului verbal apropiat tăcerii, în confesiunile smulse cu greutate de D. Caracostea, remarcăm insistenţa lui Arghezi asupra unei asemenea căutări a unor emanaţii verbale, mai apropiate de condiţia tăcerii decât a vorbirii, deşi în cauză este cuvântul. Dar nu verbul în materialitatea sa greoaie îl preocupă pe poet, ci umbra acestuia, tonul: „Nu-ţi place niciun fel de ton şi ţi-ar trebui de-a-bia o şaptezecime de ton, neaflată pe diapazon. Care-i aceea, din miile de crâmpeie de tonuri? într-o viaţă, un scriitor ajunge să înveţe numai atât: nu tonul, ci condiţia tonului şi a nuanţei" (*Dintr-un foişor*). O învăţătură pur formală este tot ce dobândeşte şi propune poetul. Arta se întemeiază, însă, pe aceasta./

Mai sunt însă lucrurile şi materialitatea lor. Nu le corespunde acestora un şir paralel al cuvintelor? Legătura cu lucrurile pentru un cuvântător nu trebuie să fie aceea adamică, a omului care numeşte toate câte sunt? Arghezi este un *văzător*, în sensul arhetipal al cuvântului. Lumea văzutelor îl subjugă. El îi aparţine. Contemplaţia sa nu se poate dispensa de contactul cu lucrul". Ficţiunea poetului, a artistului, în textele sale e proiectată întotdeauna într-un câmp ai văzutelor. Chiar şi nevăzutul, misterul, cele „duhovniceşti" sunt închipuite în figuraţia lor vizibilă. Şi, totuşi, surprindem chiar în aceste legături aparent de nedezlegat o evitare a conştiinţei imediate a obiectului. Cum spune poetul într-o pseudoconfesiune a sa; lucrurj] p se înţfipg la – mă. rginea cuvintelor, ŞI

— Vntele nu sunt, de ajuns ca pă le înţelegi: e nevoie de jiar" (*Robul*).

Aşadar, demersul poetului vizează un *dedesubt* al lucrurilor şi cuvintelor, într-un fel un negativ al lor. A „seri *pe dedesubt*" – cum îşi propune Arghezi – înseamnă a găsi un strat al cuvântării de sub cuvinte, un strat în care antinomia dintre tăcere şi vorbire este abolită, Ceea ce ne apare în formulele poetului, uneori mediate prin ficţiune, alegorii sau simple metafore, *despre* tăcerea esenţială, revelează o constantă nu numai a meditaţiilor sale, ci şi a proiecţiei lirice. Tăcerea constituie un motiv al poematizării argheziene asupra căruia trebuie să ne oprim.

Deşi, după litera şi în spiritul evangheliei ioanite „la început a fost Cuvântul", şi deşi – cum vom vedea – Arghezi preia această

formulă, tăcerea apare în poeziile sale într-o ipostază ce-i asigură primordialitatea faţă de cuvânt. Tăcerea este, prin esenţă, „de-nceput de leat" (*Belşug*). O asemenea identificare a tăcerii cu zona misterioasă a originarului, îi atribuie demnităţi particulare. Tăcerea este întotdeauna arhaică, aparţinând unei zone a necreatului, şi a tainei în care se ascund germenii tuturor celor ce sunt. În arhaica tăcere-abis zace nepătrunsul *Deus absconditus*, dumnezes-unsal-salmistuliil arghezian. Drămuit întăcere, aţes YIJbm-àTTenebrelor. nu al luminii este dispensatorul tăcerii. Viziun ea este" esen-ţiglă. – atât. pentru Remnificaţia tăcerii, respectiv acuvân, L'lt şi pentru locul – ş „Pâăgura sacrulu Mn economia acestei.

Desigur.

metafizice care „să blăga7-dar cu-a Tte rezultate t. ijâïii fată de cuvânt derivă nemijlocit din raporcii sacxul Or, jn-aceasta privinţă, de importanţa fundaş merrtală este *tăcerea* 73 rvHâiiriâr-ccă-ra atât pe pianul reflecţiei gât şi a fantazării sau reveri – pl aceasta-tema. nu găsim în textele" scriitorului nos Tru speculaţii pildă tiiagci, udi «. u *ai* –", tăcerea misterioasă a transcendentului, de cuvântul uman ca tentativă de revelare a misterului. Dar găsim în aparenta dezordine a imaginilor, sentinţelor gnomice şi confesiunilor mitizate indicii suficiente pentru a desluşi sensurile şi rolul pe care-l au tăcerea şi cuvântul în economia operei lui Arghezi.

Motivul tăcerii în poezie e… domânaţ de gpreli şi tile impuse de g Jtgrjs j-cunoscutji cuvântului Nu o jăata m-tâlnâm „lacătul tăcerji-sjau „zăvoarele" ei. Bin-acesteembleme ale unui imperativ transcendent derivă altele privind „tăcerea gândului şi-a orei", sau tăcerea cea mare în care se învăluie pământul şi existenţele. O „spaimă liniştită" stăpâneşte întregul, spaima unei tăceri sonore. „Al cui e glasul mare care bate? / Au vine din Psaltire? Au vine din cetate?" Prezenţa tăcerii are întotdeauna un halou de mister în care se face aluzie la sacrul absent. Tăcerea arghezianâ este atotcuprinzătoare; ea se ascunde în miezul firii; este golul primordial, nefirea, o ipostază a neantului. Şi, i-tr11—fr-lp H „va Dumnezeul

Psalmistului este identificat ou. Neantul, t devine vidul neliniştitor ce emana din orice existenţă/TSceféa J3 omnulul ascuns-gôl ëstè „funţe şi lucruri". În Jig

care". sunet e-aude-tăce" rea lui – …"

După chipul şi asemănarea acestel diyin. itäţi-tăcere cu care

Psalmistul va duce marea şa luptă, po" elu1 se închipuie pe sine ca o încorporare a celui-ce-tace. „E ştiu tăcea când visul a murit, / Şi-n toată câipa-nalţ câte-o statuie / Tăcerii, pe un drum ce suie / Neisprăvit" (*Miez de noapte*). Un patos al tăcerii, o retorică a refuzului retoricii îşi află expresiile figurate – nu mai puţin retorice – în poezia lui Arghezi. Chiar monologul Psalmistului, alacelei voci glăsuind în pustiu se prezintă pe sine cuvinte, făiăi coriâp tăcere: „Ruga mea e Şicântul, Doamne, mi-e fără glas". C pe care o urmează".

bale cuvinţel, le neîntizează. Nostalgia lui jâste tăcerii prin cuvinte, a unei tăceri în care vocile s-au pieii dujjn caze, graiul se înmormântează. În cele din urmă la capătul *Cuvintelor potrivite*, într-un *Epigraf* al st nurilor primei jumătăţi a vieţii sale, poetul îşi proiectea; propria imagine, văzută prin prisma unui canal harismi tic, ca un dispensator secund al tăcerii primordiale: „... (Cel-ce-ştie, însă nu cunoaşte, / Varsă-ntuneric alb mina meaw.

Că, pentru Axhe7J7 ac. e/1 Dnmp ascuns-jge care Mnproci în hp mifP lift textele ne-o" vor doved LJDar tăcerii inj] i. corespunde atât Căutarea înfrigurată a unui miez de tăcere în cuvinte. cât şi răzvrătirea împotriva j-aiu Tut".

tainic. Dublă reacţie tipic arghezian: sentimentul „T*

sfârneşte imediat resentimentul fiind chiar una cu e

Corolarul, pe planul cuvântului, este de asemenea ambi-l valent: apologie şi critică distrugătoare a verbului.:

Apologia se întemeiază pe o întreită considerare a cuvântului: ca având o sorginte sacră, ca fiind prin natura sa, atunci când este autentic, *fiinţă*, şi ca fiind unicul mijloc de a reface existenţa necontenit ameninţată şi minată.

Dacă tăcerea a fost înainte de început, „la început era Cuvântul şi Cuvântul a rămas de atunci mereu la început" (*Hârtia*, în *Ce-ai cu mine*, *vântule*?). Acest adaos la formula ioanită este semnificativ pentru rostul ce i se atribuie cuvântului ca putere *iniţiatoare* prin care se în*fiinţează* totul. Dacă aş\ipra acestei origini divine (ca şi asupra harului subsecvent) din care decurge verbul nu se revine prea des în textele poetului, cu atât mai frecvente sunt referirile la cuvânt ca fiinţă. De fapt, avem aici o idee mitopoetică, amestec de reflecţie şi reverie, cu o mare prolificitate, pe care o regăsim formând cele mai diverse nuclee semantice, o adevărată arborescentă a motivelor poetice, între cuvinte şi lucruri nu exista, pentru Arghezi, clivajul filosofic radical dintre

realii şi nume. Cuvintele acţionează asemenea lucrurilor şi fiinţelor. Ele au însûsâKIE ăc ëstora: Prinprisma sensibilului şi imaginarului arghezian comurritarea" dintre TucruH şi cuvinte este imediată; cuvintele nu sunt mediatoare. „Un cuvânt numeşte alt cuvânt îl pune în mişcare, un alt cu –, vânt îi aduce lumina. Un cuvânt cântăreşte un miligram, şi alt cuvânt poate cântări greutatea muntelui, răsturnat din temelia lui şi înecat în patru silabe. Cuvinte-fulgi, cuvinte-aer, cuvinte-metal. Cuvinte întunecate ca grotele, şi cuvinte limpezi ca izvoarele pornite din ele. Într-un cuvânt se face ziuă, şi alte cuvinte amurgesc..." (*Scrisoare cu tibişir*). Metafore toate acestea, fireşte, dar care – chiar conform credinţei scriitorului – trebuie înţelese şi ca echivalentele unei realităţi. Reveria în jurul *înfiinţării* cuvântului proliferează în imagini ale organici taţii verbului, ale literei întrupate, ale naturii-hieroglifă. Poetul visează să-şi înmoaie condeiul în apă tare şi să facă însemnare caligrafică, pe piele (*Epitaf*), El preferă inscripţia în materia cu care încrisul se identifică. O „uşă scrisa", un gând scris „Pe piatră, pe icoane, pe hârtie" devine piatră, icoane, hârtie. Albina ştie mai bine cum se întoc „meşte gândul scris. Natura toată contribuie la alcătuirea unor cuvinte. Potrivirea acestora nu constă doar în meşteşugul scrisului, ci în arta de a asimila, a distila şi potrivi a albinei: „Luăm puţin din cer şi puţin din floare, puţin din cuget şi puţin din chin, puţin din credinţă şi puţin din necredinţă, şi umplem cuvintele cu măduve dulci" (*Culegătorul de semne*, în *Ce-ai cu mine, vântule*?). Poveştile Şeherezadei se iscă şi se alcătuiesc din pământ, din zare, din flori şi din închipuiri (Fata *de demult*). Pământul cuvintează, înţelept, prin spice şi fructe. Tâlcul unor asemenea pilde este clar. Între *a fi şi a cuvânta* nu este o separaţie ontică. Teza (neformulată ca atare, dar subînţeleasă) va determina o întreagă orientare a creaţiei lui Arghezi. şi desigur a goeticii sale. care îşi va propune să desco-Dere fiinţa în cuvinte, sau să atribuie cuvinţelor. O filată. Singurul său eşec va fi acela dè-a descoperi fiinţa absoluta în cuvânt.

Dacă o apologie a cuvântului asociază fiinţa şi verbul, *v* critică a cuvântului descoperă corupţia fiinţei în verb.

Sunt astfel „cuvinte bolnave" ce pier, ucise de viaţa graiului viu, cuvinte stricate, futile, ce se denunţă prin nefiinţa lor. Tot astfel sunt rostiri în gol, chemări în pustiu, cuvinte deşarte, ce nu comunică cu nimic, sau mai exact comunică cu nimicul. „Dar în graiul omenesc / Slova vorbelor tocită, / Vorba slovei prilcănită, / înţelesul otrăvit /

Le-a muşcat şi-mbolnăvit" (*Colind*). Apologetul cuvintelor se arată nu arareori cel mai de seamă detractor al lor. Moralist, el vituperează împotriva cărţilor ce nu sunt decât mase de cuvinte goale. Profetizează apariţia unei generaţii mai solide care va zvârli cărţile pe fereastră, pentru a rămâne lângă pământ şi lângă unelte. A rodi cuvinte ce nu sunt *fiinţă* înseamnă „a rodi metale doar" (*Psalm*). Asemenea lui André Gide predicând desprinderea de buchia cărţilor, Arghezi propovăduieşte uneori ei ibe-l rărea chiar şi de cuvântul său. Dacă nu sunt azvârlite, cuvintele au o moarte a lor după o putrezire lentă care este identică cu desprinderea, cu golirea de fiinţă. Astfel, într-o ficţiune alegorică: „Slova se isprăvise / În mucegaiul poruncilor scrise" (*De dincolo*). Cuvintele mor, alteori, printr-o paralizie subită sau „pulverizate de un neant nebănuit" (*Scrisoare cu tibişir*). Neantul afectează mai întâi obiectul, făptura sau starea, şi apoi cuvântul care le simbolizează. Dovadă că acesta din urmă trăieşte prin semnificat.

Şi, totuşi, deşi Arghezi ştie prea bine cât de *periclitat* este verbul ca fiinţă (şi o spune de atâtea ori), el rămâne fidel chemării sale echivoce, aceea a unui om al cuvântului. Întreaga sa operă este axată pe comunicarea dintre *a fi şi a cuvânta*, dintre Fiinţă şi Cuvânt. Scrisul său, înainte de a reflecta otpsihodramă, ori o dramă etică, ori una gnoseologică, ori una a creaţiei sau a creatorului, este (dacă păstrăm termenul de dramă pentru a sugera tensiunea, conflictul între puteri adverse) o dramă a Cuvântului. Drama, are, desigur, câteva *dramatis personae*, printre care: Poetul în diversele sale ipostaze, Sacrul absolut, Firea şi Cuvântul însuşi. Această dramă reprezentată în şi prin cuvintele poetului – şi prozatorului ne apare când ca un mister cultic, când ca o comedie a Verbului, între aceste forme extreme, drama Cuvântului se desfăşoară conform unui mecanism ce poate fi demontat în toate piesele sale, fiind însuşi conflictul interior al scrisului arghezian.

Misterul verbului este regizat ca orice mister în care intervin puteri sacre, transcendente, în care harul sau dipsa de har produce fericiri sau dezolări extreme, în care se produc miracole, intervin mesageri ai numinosului, şi se menajează taine. Rituri se desfăşoară şi expresiile nu evită arhaice formule consacrate. Cuvântul, ca erou al unui asemenea mister este sublimizat, pus în contact cu sursa dintâi a Verbului. Tot astfel, toate formele pe care le poate lua verbul, de la litere, la cărţi sunt consacrate. Cuvintele scriitorului vorbind despre

Literă, Cuvânt, Carte se umplu de sublimitatea acestora şi devin uneori de-a dreptul imnice. Fervoarea sa este a unui credincios al cuvântului. Misterul Cuvântului înlătură orice ironie. O poezie plină de frisoane se degajă din asemenea discursuri şi ficţiuni. „De câte ori îţi îndrepţi condeiul înspre hârtie, ai o şovăială. Inefabilul material, alb, cel mai frumos şi mai gingaş inventat de om, pare tăiat din valurile cerului, căptuşit cu foi transparente, aduse plutind din văzduh. Poate fi ceva mai curat şi cu mai multă uşurinţă murdărit? Bagă de seamă scriitorule: apropie-te de ea cu sfială – şi adu-ţi aminte, tipografule, de călugării de la teascul cu slove; înainte de aşternerea ei peste plumb, făceau câteva metanii şi sărutau Sfânta Coală" (*Hârtia*). Suntem în plină taină. Scrisul este un adevărat sacrament ce trebuie săvârşit cu pietate, înconjurat cu un anume fast ritual. Căci cuvântarea este, în această viziune, comunicare cu misterul însuşi. „Cine caută un ceas pe zi, în singurătate cu un condei şi o foaie de hârtie, atingerea cu marile taine, realizează un act religios…" (*Autorii*). Nu trebuie să vedem în asemenea fraze (iiume-i oase în acele adevărate poeme în proză care sunt multe din tabletele lui Arghezi) doar patosul unei elocinţe jurnalistice. Retorica existentă se justifică prin substanţa care e fecundă poetic.

Cuvântul este în sine un mister. El derivă din Verbul primordial şi păstrează, deşi profan, o urmă a sacrului. „Misterul începe […] dintr-un sunet cu şapte note sinteză" (*Ploaia*). Stările vieţii sunt – în viziunea argheziană – simbolice şi abstracte. Cuvintele le corespund doar în sfera vorbirii cotidiene, în aceea a scrisului literar intervine jocul, ceea ce numeam comedia vorbelor care *încrucişează* simbolurile şi evită abstracţiile, încorporând în substanţa nominală obiectele şi fiinţele. Să nu ne mirăm deci că unul din volumele scrierilor lui Arghezi cuprinde *Cuvinte potrivite şi… încrucişate*. Ştim ca nu poetul a fost cel care le-a „încrucişat" – tehnic vorbind –, dar încrucişarea, în acest caz, nu înseamnă doar dispunerea cuvintelor în pătrăţele la orizontal şi pe vertical, ci definirea lor, respectiv asocierea simbolurilor cu descrierea faptelor. Definiţiile argheziene din aceste cuvinte încrucişate sunt adeseori modele ale jocului de cuvinte – prin figurile retorice folosite: metafora, perifrază, sinecdoca etc. în comedia vorbei, arta unui „cuvintâlist" sau „crucişolog" (denumiri umoristice date de Arghezi tehnicianului cuvintelor încrucişate) este un joc ce cunoaşte o sumă de convenţii, dar care îngăduie fanteziei şi umorului – deci poeziei – un

câmp larg de desfăşurare. Jocul devine ridicul atunci tocmai când este luat prea în serios. Arghezi păstrează întotdeauna o anumită distanţă faţă de demersurile cuvântării. A lua cu totul în serios jucăria, a atribui artei de a face cuvintele „săritoare", ori de a le încrucişa, un rol mesianic, nu este o nebunie grotească? Când jocul verbului devine un motiv poetic, el rămâne cantonat în sfera gratuităţii sale. De pildă: „Om în vârstă şi târziu, / Tot am învăţat să scriu. / Prins ca de-o copilărie, / Mâna se porni să scrie" (*Inscripţia inscripţiilor*). Eroarea începe de la solemnizarea actului. Cuvântul cel mai sublim păstrează pentru Arghezi, alura naiv-făcută, a unei jucării.

Este adevărat, însă, că, tot pentru Arghezi: „toată jucăria are un înţeles" (*Ars poetica*). Niciodată n-ar fi acceptat gratuitatea totală a jocului de-a cuvintele pe care l-au iniţiat în secolul nostru unii avangardişti. De aceea tocmai, mai presus de alte motive, a refuzat întotdeauna să adere la „jocul" lor organizat. „Căci şi jucăriile au drama lor…" Această dramă a cuvântului este, la poetul nostru, o dramă existenţială şi una, subsecventă, artistică.

Am constatat, studiind ontologia poetică arghezian㠄, o neputinţă a poetului de a da grai trăirilor sale preaîntime, o anume inhibare a confesiunii. Aceasta purcede – pe planul raporturilor sale cu verbul – dintr-o trăire intensă a limitelor cuvântului, a caracterului sfârşelnic al logosului. Frica de a se trăda, care pretinde prezervarea tainelor, ca şi neputinţa de a proiecta direct o anume experienţă a neantului se conjugă cu constatarea neputinţei, a limitelor interioare ale verbului. Reticenţa în confesiune înseamnă ezitare ontică şi descoperire a golului în cuvânt. De aici nevoia măştilor, ca şi a cuvântului ca disimulare. Jocul cu cuvintele nu este doar voios-gratuita încrucişare a lor, ci e mărturia directă, întruparea în verb a unei sfâşieri. Cuvântul arghezian nu este doar expresia unei drame, ci însăşi drama.

Despre natura dramatică a verbului am întâlnit şi până acum, în explorările noastre, mai multe texte-document, îndemnul poetului la sfărâmarea cuvântului nu este doar un simplu gest retoric. Cuvintele toate – şi îndeosebi cele îndreptate spre cuprinderea absolutului – se dovedesc goale. Cuvintele sacre sunt – în urma acelui gest al iconoclastului – nu numai desacralizate, ci golite de orice substanţă cuvântătoare. Ruga Psalmistului este. În cele din urmă, „fără cuvinte (t. În pendularea admireextază şi disperare, dintre cultivarea \mvr7 âc7

ïïùlur-sTP prêm: cuvântulşi descoperirea dezolată a vanităţii cuvintelor, a căderii lor „din ceruri în privaţi" poetul trăieşte drama verbului, ambiguităţile, echivocurile sale esenţiale, natura sa axiologic paradoxală, de supremă şi, totodată, de infimă valoare.

S-ar putea desprinde din versurile poetului un întreg scenariu dramatic al acestui topos al cuvântului odios-iubit. Între har şi hazna, cuvântul în proiecţie mitopoetică trece prin toate ipostazele, iar poetul, prin definiţie om al cuvântului, întovărăşeşte verbul în toate avatarurile sale. Urmărind aceste proiecţii ne întărim în convingerea că aici, că aceasta este drama autentic arghezian㠖 Patos, etos, logos, toate sunt implicate în această dramă. Căci toate sunt pentru Arghezi, în cele din urmă, cuvânt.

Vom da doar câteva mostre ale acestei poezii a cuvântului (din care fiecare paragraf al comentariilor noastre va analiza mereu altele), exemple extrase îndeosebi din „ultimele" argheziene. Căci şi în aceste poezii ale ultimilor ani de fertilitate mult prelungită găsim expresia tuturor anxietăţilor, elanurilor, întreg patosul dramatic al poetului care poematizează cuvântul, el însuşi poetic. Cuvânt care, la sfârşit ca şi la început, înfricoşează, aidoma Cuvântului niciodată auzit. „Te temi şi-acum de ce te-ai mai temut, / De pagina curată şi de rândul, / Şi de cuvântul de la început. / Te sperie şi litera şi gândul" (*Frunze pierdute*). Ucenicie eternă a verbului, aceasta este – o ştiu – ipostaza cea mai apropiată de natura sa, a proiecţiei poetului despre sine. Cuvântul nu este un dar, şi totuşi este aşteptat ca un dar. „La fiece cuvânt, o şovăire / Te face să tresari şi-ai aştepta. / Parcă trăieşti în somn şi-n amintire / Şi nu ştii cine-a scris cu mâna ta" (*id*.). Ca un „şcolar întârziat în vreme" (*Din peşteri*.) care încearcă pana şi se teme ca un „nătâng între foi" (*Aşteptare*), poetul este un turmentat al verbului, într-un text din 1946 (*Talentul meu*), Arghezi făcea următoarea confesiune: „Cuvântul îmi vine greu în condei, îl şterg de zece ori şi tot nu l-am găsit. Mă sângeră fraza, mă doare. Sunt bolnav de ceva, bolnav de nedesluşit şi dorm neîntrerupt".

Martiriul cuvântătorului (şi voluptatea lui, în acelaşi timp) nu rezidă doar în truda expresiei, în căutare de sine. Cuvântul arghezian cunoaşte tensiunea non-expresiei ce caută să se exprime, ca şi a incomunicabiâului ce năzuieşte să se comunice. Exerciţiile poetului, în care ne-am obişnuit să recunoaştem exclusiv meşteşugarul orfevru, sunt orientate şi spre modernele finalităţi estetice ale expresiei şi

comunicării. E adevărat că, n ci în teoretizările (deloc pedante, întotdeauna pornind de la experienţe de atelier) referitoare la cuvânt, nici în ficţiunile poetice în care cuvântul joacă un rol important, nu vom întâlni formule privind o „criză" a cuvântului, a comunicării. Dar, întâlnim proiecţii ale non-expresiei în căutarea expresiei, ori ale descoperirii limitelor cuvântului. Poetul revine cu obstinaţie la tema mai veche a neputinţei cuvântului, ca şi la aceea a dramaticelor eforturi de a sparge barierele cuvântării. „Creionul se munceşte să te prindă / Şi te arăţi şi pieri ca în oglindă" (*Năluca*).

Asemenea acestei umbre este Umbra hăituită de o viaţă prin stihuri, cuvinte şi silabe" (*Psalm*) a poetului-psal

<linişt, umbra ce nu se lasă prinsă în cuvânt, căci acestei făpturinălucă îi aparţine „cuvântul închis" (*Psalmistul*)

şi toate belciugele, zăvoarele şi lacătele tăcerii.

În numeroase texte reapare imaginea poetului constructor de cuvinte. Astfel, în *Ars poetica* Arghezi declarase: „Fiecare scriitor este un constructor de cuvinte..." şi, reflectase îndelung asupra acestei construcţii. Intenţia mărturisită a poetului de a împrumuta însuşiri materiale cuvintelor, cu tot umorul subiacent al declaraţiilor sale (cuvinte mirositoare, pipăibile, săritoare etc.), reprezintă un nisus fundamental, ca şi o intenţie posibilă (şi realizabilă) înscrisă în poetica sa. Scoţând la iveală aceste însuşiri, poezia sa proceda la o agresiune împotriva senzaţiilor şi a afectelor somnolente. Spre deosebire de avangardiştii care demolau edificiul verbal, Arghezi pretinde o construcţie cuvântătoare, un cosmos verbal bine orânduit, gospodărit, iniţiind în acelaşi timp, o aventură în verb, o zgândărire a afectelor, a pasiunilor prin cuvântul insidios. Construcţia sa se vrea, în fond, mai transformatoare, mai revoluţionară decât distrugerea propusă de ceilalţi. Scriitorul construieşte cuvinte, „catapi-tesme de cuvinte, de turle şi de sarcofagii de cuvinte" (*id.*) tocmai pentru că vrea o lume nominalistă. Heidegger considera limba drept casa omului. Arghezi stă sub semnul meşterului Manole, ziditor al unei biserici cuvântătoare. Şi, amintind ritul construcţiei, la care făcea aluzie textul confesiv, *Dintr-un foişor*, pe care l-am interpretat la începutul acestui studiu, el i se adresează într-o poezie gnomică, *Poetului necunoscut*: „Un blestem te-mpre-soară din veac în veac, dar tu / îi eşti dator clădirii s-asculţi de el, sau nu. / Altarul ca să fie şi pietrele să ţie / Cer inima şi viaţa zidite-n temelie". Poetul umblă «prin suflete-n cuvinte" (*id.*). El este un

meşteşugar al cuvântului, un obsedat ce-şi jertfeşte viaţa în căutarea cuvântului-construcţie. Dar n-ar căuta dacă n-ar fi căutat. Poetul este căutătorul căutat. Destinul său este indisolubil legat de cuvânt: „Oriunde te-ai ascunde, te caută cuvântul" (*Destine*). Acelaşi cuvânt însă aduce sentimentul neputinţei, al zădărniciei, fie că poetul încearcă să cuprindă necuvântul („Aş iscodi cuvântul în zadar…" – *Ghiersul îngânat*), fie că verbul se obscurizează, pierdut, în cărţi uitate, în fire, în neantul cuvintelor („închide cartea, rândul ţise-ncurcă…" – *Parcă*), ori se dovedeşte gol atunci când, cuvânt *făcut*, este aşezat lângă cuvântul *născut*, al firii („… Vorbele-mi sunt goale / Şi nu au frumuseţea din cântecele tale" – *Bade Ioane*…).

Cuvântul se deşteaptă din tăcere şi piere în tăcere. Întreaga dramă a cuvântului se desfăşoară într-o vastă sferă a tăcerii. Şi întrucât ştim că echivalentele, figurile izomorfe ale tăcerii în imaginarul arghezian sunt imaginile golului, expresiile neantului, vedem cuvântul înconjurat şi străbătut de acest gol. Orice cuvânt este vulnerabil. O ştia şi Hölderlin care numea limba omului, bunul omenesc cel mai ameninţat. Cuvântul schimbă faţa lumii şi, totodată, îşi denunţă propria vanitate. S-ar putea spune că tocmai ambiguitatea verbului este ceea ce îl seduce pe poet, făcând dintr-însul un om al cuvântului. Căci, mai mult decât orice altă realitate mundană, cuvântul ambiguu corespunde ezitării ontice, marilor pendulări între fire şi nefire, între fire şi neant. Dubla natură – sacră şi profană – a verbului („slova de foc şi slova făurită") îi conferă, de asemenea, un rol de seamă în desfăşurarea acelui periplu spiritual al căutării sacrului. Şi-apoi, mai rămâne comedia vorbei, jocul aparenţelor, al schimelor, pe care numai cuvintele îl pot juca.

Pentru aceste motive, Arghezi privilegiază între toate „elementele" lumii acesteia cuvântul. Atât cel cunoscut, de toate zilele, cât şi cel necunoscut pe care încearcă mereu să-l descopere. Căci, cum spune el: „Graiul nostru cel necunoscut, acela este adevărat; într-însul se cuprind neliniştile şi ivirea iute a unui început de drum" (*E adevărat*… în *Ce-ai cu mine, vântule*?) întreaga poetică a cuvântului arghezian este o strategie a revelării acestui *grai necunoscut*. Nu recunoaştem în această poetică acea căutare a unui *dedesubt* al scrisului pe care tânărul Théo venise, la început de veac, să-l deprindă în liniştea mănăstirii? Cuvintele au o „supervatoare" a lor în poezie. Chiar dacă li se recunoaşte o valoare estetică intrinsecă (aceea a unui

„material frumos şi plastic”), poetul se lasă mai puţin incitat de plinul cuvintelor, cât de „golul” lor. Deşi vocabulele sunt polivalente şi poetul îşi propune să ţină seama de sfera lor semantică, ca şi de universul lucrurilor şi făpturilor vii. Încă în 1904, în articolul *Vers şi poezie* – atât de semnificativ pentru conturarea unei arte poetice argheziene –, întâlnim o formulă fundamentală cu privire la cuvântul poetic: „Cuvântul însuşi e o măsură, şi foarte des vizibil turnat în calâpul special sen-saţiei ce-l provoacă – de ex.: *surd*, *brut*, *bolborosire*, *gângav*, *tulbure*, *vijelie*, *trăncănire*, *uruie*, *plesneşte*, *clar* etc. Acolo unde nu-i mai este cu putinţă să reproducă şi să cuprindă, îl ajută *versificaţia*”. Să reţinem deocamdată teza substanţialităţii poetice, mai bine zis a poeticităţii intrinseci a cuvântului. Această idee, Vladimir Streinii o consideră reluată după teoria lui Mallarmé, a „remunerării limbii” prin versul considerat ca un „cuvânt nou” *. Eroare. Cuvântul, în perspectivaargheziană, conţine o poezie latenâa7-” Aceâcăirp-special al senzaţiei”, în cazul cuvintelor amintite, nu este decât tiparul unei poezii *avant la lettre*. Cuvintele conţin o liricitate pe care poezia trebuie să le reveleze. Dar numai rareori această esenţă are (ca în cazurile amintite) un echivalent senzorial evident. De cele mai multe ori, poezia trebuie să descopere acea virtualitate din „golul”, din „graiul ascuns”, tainic, al cuvântării manifeste. Mister incitant pentru manevrarea căruia o existenţă nu i se pare poetului nostru de-ajuns. Un alt „miracol” al cuvântului la care e sensibil Arghezi derivă din raportul cuvânt şi lucru. „E miraculos cuvântul pentru că la fiecare obiect din natură şi din închipuire corespunde un cuvânt” (*Scrisoare cu tibişir*). Re-luând o străveche temă a speculaţiei filosofice, aproape în termenii pe care îi folosea Platon în *Kratylos*, el oferă

— Comentarii ulterioare în capitolul *Ars poetica*. ** Vladimir Streinu, *Versificaţia modernă*, Edit. pentru literatură, Bucureşti, 1966, p. 226.

O variantă nouă schemei corespondenţelor dintre cuvânt, natură şi convenţie. Celor trei factori (la Platon: *onoma*, *physei*, *nomos*), el le adaugă: închipuirea poetului. Omul se supune vocabularului convenţional, ca şi lucrurilor firii, căci vocabularul e „harta prescurtată şi esenţială a naturii”, dar, în acelaşi timp, el poate rupe determinările firii şi convenţiile limbajului. „Omul poate crea din cuvinte, din simbole toată natura, din nou…” (*id.*). Ca teză antropologică, această frază nu este prea originală, însă dezvoltarea ei în reveria-speculaţie a poetului

trădează o viziune de o rară adâncime. Simbolul lucrurilor este mai bogat în posibilităţi, în virtualităţi, decât lucrurile. „O mie de tone de pietriş sunt chiar pietrişul, şi dacă din ele nu aş putea face decât macadam, cu simbolele lor eu pot face orice afară de macadam, şi chiar macadam închipuit" (*id*.). Dar de asemenea trăirea intelectual-sensibilă a lucrurilor ascunde potente ce nu sunt cuprinse în lucruri. „Tu trebuie să-i adăugi cuvântului viu puţina ta viaţă, şi nu să i-o scazi pe a lui" (*Hârtia*). Apar deci două căi prin care obiectul poate fi conturnat „apropiat şi depăşit. Poetul este cel ce descoperă virtualităţile cuvintelor, şi cel ce prin trăirea lui *adaugă* la posibilităţile acestora. Cuvântul său este *putere*. Credinţa în această putere (chiar dacă minată printr-o recunoaştere a fragilităţii cuvântului omenesc) este o dominantă a conştiinţei artistice argheziene. Omul, îndeosebi în ipostaza poetului, mânuitor prin vocaţie şi destin al cuvântului, este un dispunător cvasidivin al acestei puteri. Cuvântul e o putere a puterilor. El „permite evocarea şi punerea în funcţiune a tuturor puterilor închipuite şi sacre" (*Scrisoare cu tibisir*). Fraza aceasta este esenţială în înţelegerea raporturilor dintre scriitor şi scrierea sa. Nicio putere transcendentă, niciun har nu echivalează puterea absolută pe care şi-o arogă poetul. Când vom asista la drama sufletului răvăşit, la marele lamento al Psalmistului căruia nu i se răspunde „de dincolo", va trebui să ne amintim că scenariul dramei este constituit din raportul între *cuvântul* Psalmistului şi *tăcerea* divină, şi că cel ce cWântează şi scrie este Po etul-psalmist. În economia imaginarului arghezian, cuvântul are primatul. De el depinde gesticulaţia, mişcarea toată a celor văzute ca şi a celor nevăzute. El este singura entitate dintre cele cu care avem noi contact şi care este autonomă. Căci „cuvântul însuşi – declară Arghezi –, nealăturat unei împrejurări descrise, are o viaţă personală, împrumutată de la lucruri, şi el poate ajunge o putere de sine stătătoare" (*id*.), în această *Scrisoare cu tibisir*, în care Arghezi-publicistul se ridică la una din înaltele trepte ale spiritualităţii şi expresiei poematice atinse de Arghezi-liricul, găsim o jerbă de imagini ale cuvântului-act, ale puterii în acţiune a cuvântului. Reîntâlnim figurile înfiin-ţării prin cuvânt, ca atribute ale acestei puteri de sine stătătoare. Cuvântul poetic autentic nu *ţine locul*; el nu traduce, ci e funciar original. De aici imposibilitatea „traducerii" poeziei în care „se citeşte în original". Cuvântul cel mai frumos este cel care *se rosteşte pe sine*. Rostindu-se, el rosteşte Fiinţa.

În poezia lui Arghezi este înscrisă, aşadar, o îndoită aventură: a Fiinţei şi a Cuvântului. Poetul este angajat în această aventură ca un cuvântător care năzuieşte spre un surplus de fiinţă în cuvântul său. Acesta nu se epuizează, şi nu trebuie să se epuizeze niciodată în sonorităţi. Or, a lăsa cuvântul în voia autonomiei sale, înseamnă a-i permite să se golească de substanţă până la o coajă nudă ori la o vagă sonoritate gratuită. Poetul, în epura exemplară argheziană, nu se lasă sedus – asemenea lui Valéry – de „puritatea nefiinţei", nici de melos-ul propriu al cuvintelor. Totuşi, ca şi Valéry, deşi fără îndoială independent de el, Arghezi rezervă poeziei o placent ari ţaţe cu limbajul. „Poezia – observă el, în conferinţa sa despre *Mihai Eminescu* – aparţine limbii mai mult decât proza, sufletului secret al limbii". De aici, desigur, o preeminenţă a poeticului. Aceasta se recunoaşte, într-adevăr, mai întâi «după sunet", dar sunetul este stârnit în cuvinte prin meşteşugul în stare să scoată murmure dintr-un instrument complicat. „Demnitatea literară îţi impune un rol activ în spectacol, o atitudine în cuvinte, o frântură de imagini, O iuţire şi o abreviere lapidară, un ritm – o mie şi una de sarcini pe care trebuie neapărat să le răstoarne scriitorul. Ceva să umble prin fundul cuvintelor, să le reînsufleţească, să le croiască un destin, să le stăpânească şi să le comande". Asemenea acestor fraze din articolul-parn-flet împotriva lui *Ion* al lui Liviu Rebreanu sunt nenumărate sentinţe argheziene risipite prin opera întreagă a scriitorului, alcătuind o adevărată pravilă nedogmatica (dar imperativă şi sentenţioasă) a cuvântului scris. „Niciun meşteşug nu este mai frumos şi mai bogat, mai dureros şi mai gingaş totodată ca meşteşugul blestemat şi fericit al cuvintelor" (*Scrisoare cu tibişir*). Din oroarea de a tăcea (cu iritată fervoare pentru tăcere), poetul îndeamnă şi practică cu sârg „frecarea alămurilor" cuvântului. Adoptă cu promptitudine orice mod nou de a luară, de a exprima, şi de a transmite cuvântul. Este un apărător al oricăror mijloace noi de comunicare, căci nu are superstiţia cărţii. Cuvântul, pentru el care cunoştea drama cuvântului, care purta marea ceartă cu Logosul, nu este un idol ce trebuie venerat necondiţionat. El nu-şi apropie cuvântul şi nu se instalează în el. Ştie că numai „dezlegând cuvântul de cuvinte" (*Iată*, *sufletule*) poate să elibereze acel grai necunoscut pe care să-l scrie *dedesubt*. Că numai uzând de marele dualism al limbajului, conjugând contrariile, contrastând cu îndrăzneală tonurile solemne, sublime ale celui sacru, cu tonurile

reavăne, brutale ale celui plebeu, va realiza o poezie care „să scoale morţii din pământ" (*Un artist necunoscut*), cu puterea pe care i-o atribuia cuvântului. Omul îşi naşte şi distruge zei prin cuvânt. Căci el este cel care, ca şi olarul cu care este înrudit prin gestul său plăsmuitor, preia prerogativa adamică a celui ce numeşte existenţele toate: „Eu îţi voi da cuvânt" (*Dacica*). E o imensă emfază în multe din cuvintele închinate cuvântului de Arghezi. Dacă poetul nu-şi asumă rolul orgolios al demiurgului, el este gata să atribuie cuvântului un rol mântuitor. De aceea, într-o variantă mai senină a tulburătoarelor sale apocalipse, el este gata să intoneze (fie şi cu un contrapunct ironic) apoteoza Verbului. Căci atunci când totul dispare, rămâne ca la început Cuvântul.

Firea, între secetă şi rod

Lipsa centrului Claudel şi ordinea văzută a întregului Arghezi şi lipsa ordinii cosmice VicZenia *creatorului Creaţia ca artă a iluziei* Firea *inepuizabilă Semantizarea şi ritualizarea elementelor firii Sacrul şi natura Organicism panic Decorativ şi participare simpatetică Natura aluzivă* Complicitatea *elementelor Osmoza elementelor Natura stilizată şi anecdotică Mistere naturiste Pământul de pedeapsă Pământul uberal Pământ-cavou Firea telurică, fertilă şi mortală Unda visătoare Apa vie Apa malignă Apa neîncepută Apa sacra Vântul, stihie aorgică* Mişcarea *imperceptibilă Focul uranian „Slova de foc"* Incinerare *universală Bezna primordială Existenţializarea întunericului şi luminii Noaptea abisală Echivalenţe sépulcrale Eufemizarea nopţii Epifania* luminii *Lumina maternă*. Artificializarea naturii Estetica *naturii-parc Reveria horticolă Florile văzduhului* Plopi *funerari Vegetale sterile Păsări ale transcendentului Păsări emblematice „Urâciuni" Fecunditate monstruoasă Tărâmul osândei – Motivul secetei Poezia sterilităţii – Fecunditatea putrefacţiei baudelaireiene Blesteme-psalm negativ* Sabat al *decreaţiei Universul sterp Pustiul Acedie* împotmolire Contiguitatea *fecundităţii cu sterilitatea Falsa rodnicie* Rodirea cathartică – Patosul fecundităţii – Locul rodului *Noaptea*; *lumina* – matrice *Plugarul şi germenii* Ţara *fecundă – Emblemele rodului Nunta cosmică*.

Poate cea mai semnificativă „lipsă" a imaginarului arghezian este aceea a unui *centru* al existenţelor proiectate. Oricât am căuta în aceste versuri centrul unui univers imaginar, el ni se refuză cu îndârjire. Ca un plan poetic de referinţă, am putea să considerăm lirica lui Claudel. MO grămătic, în versurile mele! Nu căuta drumul, caută

centrul!” Exclamaţia aceasta imperioasă din marea odă închinată Muzelor, oferă o cheie exegetului. Asemenea Lui Teilhard de Chardin, alt fiu al eclesiei catolice căreia îi aparţinea Claudel, acesta a adoptat faţă de lumea văzutelor şi a nevăzutelor – *visibilium et invisibilium* – poziţia unui Văzător central. Obiectul poeziei sale este, cum însuşi o mărturiseşte: „această sfântă realitate […] care ne priveşte şi pe care o privim”. Atât poetul, cât şi teologul naturalist, au socotit că privirea omului, prin lumina sa, este născătoare de lume. Ochiul vede, ne spune un personaj din *Le Pain dur*, dar şi natura vrea să fie văzută. Natura se supune ochiului uman care o străbate, şi haosul ei originar cristalizează într-o *ordine* văzută. Propensiunea esenţială a artei lui Claudel este aceea a realizării *întregului*. Viziune totalitară a poeticului, căci totul în univers este chemat să zămislească Armonia integrală. Viziunea arghezian㠄 lipsită de un centru, lipsită chiar de năzuinţa spre un centru. posibil, nu vizează un întreg armonios, nu realizează un *totum* unitar. Ea nu se vrea o poematizare a ordinii cosmice. După cum nu recunoaştem într-însa prezenţa unui Demiurg imaginar, tot astfel n-o vedem organizându-se într-o proiecţie a universului. Nicio încercare de a surprinde elementele *in statu nascendi*. În vasta operă poetică arghezian㠄 nu aflăm nicio schiţă, niciun fragment de poem cosmogonic (dacă nu socotim astfel metaforica feminităţii ca născătoare de lume, în viziunea unui eros cosmogonic – cf. cap. *Erotica agonică*). Miturile originii lipsesc cu desăvârşire, ca şi reveria asupra elementelor căutate într-o sorginte centrală a lor. Nimic din *ordinea* claudeliană (în fond descinzând dintr-o poetizare a unei *ordo amoris*). Nicio armonie iniţială ori finală. Şi, firește, nicio integrare a poeticului într-o ordine armonioasă a universului. Lumea lui Arghezi (dacă putem vorbi despre „lume” în legătură cu structura imaginarului său) este, în mare măsură, rodul unei viclenii a creatorului care-şi risipeşte creaţia.

Cea mai autentică dintre ipostazele Creatorului fictiv arghezian (şi echivocul este perfect: Creatorul divin se confundă cu cel pământean) este aceea a vraciului-mistificator. Creaţia este o „păcăleală metafizică”. Şi chiar una „fizică”. Cele create nu sunt, în perspectiva poetului, nici ferme în fiinţa lor, nici certe în semnificaţia lor. Cu o elocinţă de un grotesc suburban, Creatorul este prezentat odată ca un prestidigitator şi un iluzionist: „Ai văzut cum Dumnezeu ne păcăleşte, / De ne trec lucrurile prin deşte? / Ce şiret! Ce calic! Ce

tertipar! / Pune un lucru tot într-alt tipar" (*Ai văzut*?). Înşirarea manevrelor mistificatoare trebuie asociată cu aceea a tehnicilor Vraciului-Artist. Creaţia nu este demiurgică, *ex nihilo*, ci e o artă a iluziei, multiplicând misterele şi simulacrele. Risipa în acest pseudounivers lipsit de unitate este infinită şi centrul nicăieri, în jurul omului spectator, totul – asemenea scenelor turnante – se învârte: „Când omul stă, el pune să se mişte / în el şi împrejur: totul, ape, stele, / Codrii, luna. norii, toate cele, / învârtite ca nişte inele" (*id*.).

Dar ansamblul văzutelor nu se reduce, cum s-ar părea, doar la un asemenea teatru al aparenţelor. Spectacolul devenirii este altceva decât un joc al simulărilor şi al metamorfozelor veşnice, pe un fond de identitate. Diversitatea formelor firii este infinită. Natura e un rezervor inepuizabil al unor elemente fragile, deşi pierdurabile în substanţa lor. Aceste elemente ale firii argheziene alcătuiesc un ţesut conjunctiv, o substanţă de susţinere a poeticului. Ele nu derivă dintr-o reverie a substanţei, în sensul dat de Gaston Bachelard termenului. Putem spune că imaginaţia materiei, aşa cum o descria gânditorul francez, nu se manifestă în textele poetului român decât prin prea puţine probe. Imaginarul acesta nu se caracterizează printr-o predominanţă a unui element material, cum ar fi focul sau apa, de care să putem lega un anume tip de reverie. Arghezi nu este ataşat unei realităţi organice primordiale. El nu manifestă un anume caracter oniric fundamental. Textele sale nu vădesc un psihism „piric" ori „hidrant".

— Ca să folosim termenii lui Bachelard, în schimb; elementele „firii". sunt prezente în imaginarul arghezian prin ceea ce ele reprezintă, printr-un semantism al lor. Sunt mai curând semne decât substanţe. Ceea ce urmărim în analizele ce urmează este deci o semantică a elementelor, nu o exegeză a substanţelor ca atare. Poetica lui Arghezi

— Înscrisă în poezia sa, nu teoretizată în reflexiile sale asupra poeziei pe care urmează să le cercetăm –, nu este o poetică substanţialistă.

Folclorul nostru, poezia lui Eminescu şi cea a lui Arghezi pot fi dispuse la diferite nivele dar pe aceeaşi linie a procesului semantizării elementelor firii. Firește, găsim în operele poetice amintite diverse „utilizări" ale elemen]telor naturii ca nişte simpli topoi poetici. Dar, în acelî timp, elementele sunt supuse unei stilizări, unei ritualizăi am putea spune, care le modifică statutul poetic. Rituali] zarea naturii, în

viziunea poetică argheziană manifest înainte de toate, o prezenţă a sacrului în natură. Vom vej dea că elementele firii în figuraţia lor poetică sunt uneoi identificate cu manifestările unui numinos, nu transcendent naturii, ci imanent ei. Sacrul, absent „dincolo" îşi" are refugiul „dincoace", în materia organică. Nicidecum panteistă, viziunea denotă ceea ce ce am putea numi un organicism panic. Totul participă la toate, între văzător şi cele văzute nu este separaţie. Imaginarul naturist al poeziei argheziene este o ţesătură de notaţii simpatetice. O universală comunicare a regnurilor, a elementelor înlocuieşte într-un haos aparent ordinea armonioasă a unui cosmos centrat în Văzătorul divin ori uman. Natura este, în această poezie, exterioară, fragedă, robustă în concreteţea ei, şi totodată interioara, toată numai nuanţe, numai suavităţi senzoriale. Contemplaţia este participare iar imaginile sunt notaţii introspective. Panismul contemplativ se exprimă prin motive ale fascinaţiei, prin linişti şi nelinişti succesive. Ritualizarea elementelor firii nu înseamnă îngheţarea lor în formule decorative; stilizarea nu reprezintă o ruptură parnasiană între formele emblematice şi formele participării afective simpatetice. Adeseori poetul se reprezintă în ipostaza spectatorului integrat în spectacol comunicând cu elementele acestuia. Postură tipic argheziană, nu a unui „îndrăgostit" al naturii, ci al unui membru organic al acestuia. Poetul se simte pururi „dator" celorlalte mădulare ale firii: pământului, izvoarelor, vântului, focului, luminii şi întunericului, florilor şi jivinelor. Ca şi în poezia *Mă uit*, asupra căreia am avut prilejul să adăstăm, într-o variantă a acesteia pe tema contemplaţiei, în Mă *uit la* fiori, căutarea divinităţii ascunse în natură se dovedeşte – ca de atâtea ori – zadarnică în ce priveşte descoperirea sacrului, revelatoare în ce priveşte natura. Căutătorul contemplativ trece fără tranziţie de la tărâmurile exterioare la cele lăuntrice ale văzutelor sale. „Mă uit la flori, mă uit la stele, […] Mă uit în mine, în împărăţie, / Mă uit în gol, mă uit în vizuini". Natura argheziană nu trădează sacrul. Ea este doar aluziva, trimite la sacralitate. Ca într-o complicitate a elementelor ei, firea trimite la fire.

Fuseşi în toate şi te-ai dat în lături. / încerc sulfina: tu trecuşi alături. / întreb plăpândele verbine / Ele răspund că ştie pătlagina mai bine. / Zisei şopârlei: – «A trecut pe-aici?» / Ea m-a trimis la şerpi şi licurici…" Cele văzute trimit spre alte văzute, într-un cerc al semnelor care e întreg universul imaginar al acestei poezii.

Trecerea aduce cu sine metamorfoza. Semnele nu sunt univoce; semnificaţiile se schimbă. Formele de asemenea. Nu avem, însă, spectacolul obişnuit al variaţiei formelor naturale, ci acela al trecerii unora într-altele. Printr-o stranie osmoză, elementele firii se preschimbă între ele, mod şi acesta al comunicării lor. Ca într-o transmigrare: „Frunza când moare / Se face floare [...] Aţi fost nişte trupuri / Şi v-aţi făcut fluturi..." (*Frunza palidă*, *floare galbenă*). Pictural, asemenea metamorfoze sunt sugerate prin linii discrete, gracile, amintindu-ne adeseori graţia unită cu vigoarea semnelor firii din stampele japoneze. Atmosfera lirică a peisajelor este, de asemenea, evocată prin nuanţe intermediare, prin degradeuri subtile. Ochiul poetului naturist este al unui artist obsedat de plasticităţi. O zi cenuşie este sugerată prin echivalenţe şi chiar prin unelte ale plasticii: „Soarele rămâne spânzurat: un bumb. / Zi crochiu. Estompă şi condei de plumb" (*Ziua cenuşie*).

O natură astfel stilizată, cu îragilităţile ei bine calculate se oferă în şerpuirea adeseori ironică a unor minuscule anecdote. Emoţii stilizate, uneori pur decorative, corespund acestei firi. Pastelul fiind abolit, prin renunţarea la idilă (cu excepţia, vom vedea, a unor miniaturi bucolice), semnele naturii sunt regizate conform unor scheme dramatice. Drame ce nu sunt doar ale naturii obiective, după cum nu sunt nici simple alegorii sau simboluri ale unor trăiri subiective. Ritualizarea firii se manifestă în organizarea unor *mistere naturiste*. Este vizibilă o intenţionalitate esteţi zantă-spiritualistă în aglutinarea elementele* cultic-rituale cu cele ale firii. Aceasta nu duce la un simbolism religios (ca la unii poeţi cunoscuţi lui Arghezi, precum Francis Jamrnes). Când biserica se contopeşte cu firea care pătrunde în biserică şi i se substituie, o asemenea conjugare produce o *materie poetică* participând la conotaţiile spiritualităţii şi materialităţii deopotrivă, o materie cu multiple dimensiuni sufleteşti-senzoriale. O artă suficient de organic-concrete dispune această materie în forme ce nu refuză abstracţia încifrărilor, deşi nu se vrea niciodată hermetică.

Să analizăm, aşadar, ipostazele diverse pe care le iau „elementele" firii în imaginarul arghezian, ca şi motivele poetice proiectate în jurul unor senine (rareori simboluri, mai frecvente embleme) ale naturii.

Dominanta teluricului arghezian este acea caracteristică a pământului pe care expresia populară o surprinde în formula: „greul

pământului". Despre nicio făptură din acest spaţiu imaginar nu ni se spune că „n-a greul pământului". Dimpotrivă. Pentru om, acest element reprezintă condamnarea, exilul, blestemul adamic. „Pământul greu, muncit cu duşmănie / Şi cu nădejde…" (*Belşug*) reprezintă amintirea continuă a culpei şi a redempţiunii promise. Tărâm al izgonirii, al brutalităţii, „pământul de pedeapsă" (*Triumful*), nu se deschide decât violenţei („Şi-n pământ, arat sălbatic şi-apăsat încins cu fierul…" – Apa *trecătoare*). El oferă celui care-l fecundează, violându-l, „bucate pământeşti" (*Lingoare*). Dacă o asemenea violentare este rodnică, alta – ironic investită cu semnele rodului – este stearpă. Astfel, sarcasmul poetului îi urmăreşte pe stăpânii lumii acesteia care profanează pămân –, tul: „Din spor, pământul, să-l stropiţi cu bale trecătoare" (*Binecuvântare*). Sărutarea se redă, în schimb, ţarinii (*Restituiri*), unei ţarine ce poate fi „una cu cerul" (*Cenuşa visărilor*), un sol în care cresc germenii („… te-a crescut pământul" – *Cântare*), care se poate conjuga cu soarele pentru a naşte viaţa („Născut dintr-un crâmpei de soare / Şi o fărâmă de pământ… a – *Chemarea*). Dintr-un asemenea „pământ sălbatic din pădure" noul Pygmalion, creatorul-artist face să se întrupeze Femeia (*Jignire*). Tot un asemenea „Pământ făgăduit de ceruri" (*Psalmul de taină*) oferă promisiunea unui paradis regăsit, micul paradis pământesc, „similar cu tărâmul fecund promis patriarhilor biblici, „cu turme, umbră şi bucate" (*id.*). Astfel* elementul în care este înscris blestemul, poartă totodată germenii salvării.

Pământul uberal este acelaşi cu pământul sterp al condamnării. Între *izgonire* şi *promisiune* se produce misterul, atât de propriu viziunii argheziene, al unei schimbări la faţă. Misterul transfigurării pământului uneşte condamnarea la moarte cu promisiunea renaşterii, a germinării. În fond, imaginile pe care le ia teluricul în această poezie stau sub semnul paradoxalului arhaic-biblic al seminţei care trebuie să moară în pământ pentru ca să dea un rod îmbelşugat. De aici frecvenţa apariţiei pământului – e avo u, al beznei lutului promiţând lumina. Pământul îngroapă, stinge lumina (greul şi întunericul sunt apanajele sale fireşti); el este o boltă – neagră, un cer fără astre. Htonicul e implacabil, ca şi moartea; uneori se identifică cu moartea; „Pământul se-aşternu peste făptură, / Clipă cu clipă, neînduplecat" (*înviere*). Iadul arghezian pare că se află *în* pământ. În orice caz, imaginii grădinii edenice i se opune subpământa stearpă, în cunoscutele *Blesteme*, una din maledicţiuni sună: „În împărăţie de lut să se facă / Grădina bogată

şi-ograda săracă". Ipostazele pământului

— Lutul, noroiul, nisipul – figurează şi ele condamnarea la moarte. Atunci când pământul se uneşte cu apa moartă, iau naştere imaginile ororii de a trăi ca *în moarte*: „Şi sorb din borş de noroi, / Mocirlă şi zmârc" (*Cântec din fluier*). Cea mai gravă parabolă a sufletului *îndoit*, a nopţii obscure a sufletului, poezia *între două nopţi*, închipuie

— Cum am văzut – o dramă htonică. Scenariul se desfăşoară „subt pământ".

Este o fire telurică, după cum sunt altele acvatice ori aeriene. „Ţii: firea ta de la pământ" (*Bărăganul*). Or, această fire este dublă: fertilă şi mortală. Ea se semnalează prin: „Un petic de brazdă şi-o groapă" (*id.*). Firea Pământeană se poate întrupa într-un „om de pământ", un meşteşugar trist, neodihnit, a cărui zidire se înalţă încet spre ceruri. Pământul însuşi de zideşte; el asediază, ca un alt turn Babel, cerul. „Meşteşugarul, tată, e pământu11 (*Om de pământ*). Expansiunea aceasta e silnică, osândită din capul locului. Revolta surdă a pământului – adevărat titanism teluric – este zdrobită. Dar firea pământeană este îndelung-suferitoare. Grandoarea ei rezidă în modul în care îşi suportă mizeria: „Pământul nu se plânge. Lui nimic / Nu-i de ajuns de mare să nu-i fie mic. / Crâncen la cuget şi la faptă, / Else-ncleştează-n el şi rabdă" (*id*,). Elementul acvatic este mai abundent reprezentat, în poezia lui Arghezi, decât teluricul. Belşugul de izvoare, fântâni, ploi, zloate, ape curgătoare, lacuri, valuri ale mării se reduce, însă, la câţiva topoi semnificativi. Printre aceştia cel mai frecvent şi mai important în economia imaginarului este toposul *undei visătoare*, în reveria argheziană, apa unduitoare este figura însăşi a contemplaţiei visătoare. De aici derivă poeticitatea apei care stă şi curge în acelaşi timp (aparenţe şi una şi alta). Natura poetică a apei rezidă în identificarea ei cu jocul *de-a ceva*, cu proiecţia poetică a ficţiunilor. Unduirea lină a apei este o imagine ambiguă a statorniciei nestatornice a timpului, şi a alianţei fabulosului cu realul în vis. Acesta este tâlcul versurilor din *Stinse scântei*: „De ne-ar ajunge numai icoana ce o lasă / O undă lângă luntre [...] Tu ţi-ai închide ochii şi le-ai porni să vie / Icoanele pierdute-n lumină aurie. / Şi-ai retrăi trecutul întreg, cu ochiu-nchis, / Fără să simţi că-ncepe să semene a vis". O voluptate onirică se degajă din toate acele unduiri ale apei argheziene, voluptate a legănării („Dorm în umbră legănate lebezile-n puf de undă" –

Caligula), o desfătare estetică izvorâtă din conaturalitatea undei, a luminii şi a cântecului („Cântecul, lumina, taina, unda, ntinsurile-albastre" – *id.*). „Unda lină" este obiect al contemplării calme, dar şi izvor al acesteia. Mai mult, în undă se contemplă pe sine contemplatorul, şi jocul reflecţiilor este din nou un echivalent al jocului artistic, întreaga ţesătura a acestor relaţii şi răsfrângeri apare în delicata acuarelă, *De pe podul râului*, în care „unda lină", cheamă „fumul vremii albastru", „pasările albe" şi chiar „îngerii oglindiţi". Visarea hidrofilă îşi găseşte expresia somnoroasă în numeroase asemenea momente lirice. Lacul fascinează tocmai prin promisiunea pierderii fericitoare în unduirea sa, asemenea unui miraj continuu, în tulburarea lacului (*Melancolie*), în „Unda-ntinsă, val cu val" (*Marină*) a unui lac sur, în acele, giul-gii clătinate" (*Heruvic*) ale undelor, recunoaştem o chemare a reveriei poetului: chemare ce nu este a profunzimilor, ci a superficiilor neliniştite şi neliniştitoare. Chiar marea nu este prezentă în spaţiul imaginar arghezian ca deţinătoarea unor puteri aorgice ascunse în abisuri, ci ca o imensă oglindă unduitoare, întreg oceanul goneşte, la suprafaţă, „din val în val" (*Fiara mării*), în imensitatea mărilor poetul desluşeşte aceeaşi legănare de uriaşă doică, precum în apele voluptuos-undultoare ale lacului. „Şi legănat de mare, de fiară, ca de-o doică…" (*Fiara mării*). Nicio aluzie în topos-ul undei la apa-sursă-de-viaţă pe care o întâlnim în alte ipostaze ale elementului acvatic. Se poate spune că unda visătoare este dematerializată tocmai pentru că ea este un echivalent imaginar al contemplativului. Nu tot astfel în imaginile izvorului, fântânii şi ploii, în acestea, substanţa însăşi dobândeşte sens şi preţ. Apa ca materie devine aici benefică sau malefică. Arhaice sensuri ale *apei vii* sau *apei moarte* ies la iveală. Iar năzuinţa după apă (pe care de asemenea n-o întâlneam în ipostaza undei, cu toată fascinaţia estetică pe care o exercita) indică o virtute regeneratoare a acesteia. Dacă imaginile undei exprimau o magie a acvaticului, cele ale apei de izvor, din fântână sau ale apei de ploaie sunt investite cu o aură sacrală. Astfel, apa dătătoare de viaţă este invocată cu un întreg cortegiu ritual, în *Icoana*. Epifania apei vii este asociată cu resurecţia şi renovarea apocaliptică: „… Ierusalimul se-arată după ploaie". Aceeaşi semnificaţie a fecundităţii redobândite, ca şi a resurecţiei prin ploaia identificată cu harul, în *Denie cu clopote*: „Norul ce mă răpise s-a spart! / Ploaie caldă! ploaie mănoasă! / Curgi, darnică pe ogorul meu, / Din care morţile

sufletului / S-au deşteptat". Chemarea ploii, în aceste versuri aminteşte apelurile similare ale unor mistici (Angélus şi-l esius printre alţii) îndreptate către sursa divină a graţiei. Topos al resurecţiei, apa vie restaurează viaţa, dar, într-o altă chemare plină de tâlc a poetului nostru, această înviere devine posibilă doar printr-o descoperire a izvorului, printr-o înviere a sa: „Să-nvingem iarăşi vremea dintr-ontărire nouă / Şi să-nviem adâncul izvoarelor de rouă".

(*Toamna*). Triumful asupra timpului anihilator este, o ştim, derizoriu. Amintirea nu reprezintă o regăsire a celor pierdute în timp, ci doar a imaginilor lor. Înviere iluzorie.

Şi, totuşi, la o resurecţie a sufletului iau parte şi amintirile. Metaforic, izvorul trimite la sursa învierii sufletului, după cum această sursă trimite la izvorul de apă vie. O

asemenea dublă oglindire întâlnim în versurile (nu lipsite de o, poate intenţionată, confuzie): „Din învierea sufletului, de izvor, / Beau caprele-amintirilor" (*Vânt de toamnă*).

Izvorul poate să se corupă ori să sece cu totul. O apă malignă apare ca urmare a unui blestem, a unei condamnări.

Astfel, într-o viziune eschatologică, a unui proces al decreaţiei, în poezia *Triumful*, printre calamităţile ce se abat asupra „pământului de pedeapsă" este şi aceea a alterării apelor: „Izvoarelenăcrite-s…". Iar unul din blestemele cele mai cumplite pe acest pământ loveşte apele: „Uscas-ar izvoarele toate şi marea…", ca şi „Să nu mai dea ploaie…" (*Blesteme*). Secarea apelor în urma afuriseniei iscă torturi infernale pe care poetul le detaliază cu imaginaţia sadică a unui profet al mâniei: „Gâtlejul, fierbinte de sete, / Să cate scuipat să se-mbete, / Şi limba umflatăntre buze / Să lingă lumina şi ea să refuze, / Şi-n vreme ce apa din şesuri se strânge, / Să soarbă-n mocirla copitelor sânge". Secătuirea vieţii prin închiderea izvoarelor îşi găseşte în aceste imagini ale torturilor setii o expresie terifiantă. Observăm cum refuzul unui element – al apei, îndeosebi – produce apariţia unui negativ al său, în jurul căruia se poate organiza o întreagă apocalipsă. Nu diluviul, ci secătuirea totală (sunt numeroase imaginile secetei în poezia lui Arghezi) creează stări apocaliptice. Tot astfel, cum vom vedea, nu focul, conflagraţia finală a universului, ci abolirea totală a luminii şi a căldurii, stingerea flăcării vesteşte – într-un text ca *Focul şi lumina* – apocalipsă.

q sqte, să te de viaţă, de relnnoirej setea regăsirii în ce

t pa râynită este – tot aşgmenea. rej-i, din
— O apă *neîncepută*. Poetul îşi mărtu

La modul optativ, al dorinţei, ana-ïie pinâprtp-n tot – riseşte un „dor de apele din care. n – m-băuţi (*Psalm* – rt? a „sa te-aimg, tirâş pe-radăcină-X-Tot astfel, în*Cântec din fluïër"; „Cairt" izvorul HT-undele noi…". Apa nouă şi înnoitoare este un element lustral, cum ne-o probează numeroase locuri ale acestei poezii. Ea este, însă, sub o formă mai obscură, o putere opusă teluricului. Apa aceasta „n-a greul pământului"; ea nu cunoaşte, în economia imaginarului arghezian, densitatea lăuntrică, strivitoare a pământului. Între ape şi pământufi se dă, de altfel, o luptă a elementelor. Muntele este: „Bătut de-a mării veche duşmănie…" (*Muntele măslinilor*). Atunci când se amestecă cu pământul, apa se îngroaşă, îşi pierde *vitalitatea*, moare, preschimbată – cum arată o formulă rară – într-un „mil de apă" (*Cei doi orbi*). Confuzia elementelor, în imaginarul arghezian naşte întotdeauna hibrizi, monştri, materii sau făpturi denaturate. În puritatea lor, elementele au virtuţi ce nu se pot asocia. Astfel, apa opusă pământului este o „rază care umblă" radical deosebită de masa inertă a elementului stătător, într-un apolog al apei, din care am extras cuvintele de mai sus, în poezia *Apă trecătoare*, acvaticului i se atribuie virtuţi numinoase. O graţie misterioasă rezidă în apa ce izvorăşte, asemenea harului, în „Fundul mărilor de ceruri…" Opusă muncii greoi-pământene, „de jos", acţiunea harismatică a apei începe „de sus". Raza umblătoare, „fir de pisc şi haos", străbate stihii străine de cugetarea omenească. Apologul se preschimbă în apologie, şi poetul intonează un adevărat imn apei trecătoare, victorioasă asupra împotrivirilor pământului, apă sacră aureolată cu nimbul graţiei estetice.

Dintre toate elementele firii, cel care, în sfera imaginarului arghezian, are mai din plin caracterele unei stihii este vântul ca aer în mişcare. Deşi apare mai rar decât apa în diversele sale ipostaze, şi este – în semnificaţiile pe care le ia – mai lipsit de valenţe, vântul aduce cu sine aorgicul, o răbufnire din adâncuri a originarului. Chiar dacă adierile, vânturile blânde nu manifestă o putere primordială, ele o poartă cum ar spune Arghezi, precum «sâmburii din miezuri" (*Ce-ai cu mine, vântule*?). Putere latentă, virtuală, vântul arghezian este o vibraţie a materiei. El nu aparţine doar aerului ca o deplasare a sa, ci poate fi desluşit peste tot: „Adie piatra, cântă lemnul, şuieră huma, de o dospire interioară" (*id*.), închipuire stranie, unică poate într-o

fenomenologie poetică a aerianului. Caracterul invizibil al vântului este legat de ubicuitatea sa, pe care nu o au celelalte elemente. Viziunea microscopică arghezian, pe care o vom cerceta mai târziu, se aplică-perfect sesizării vântului insesizabil. Departe de a însemna o uriaşă deplasare de forţe – furtuni, uragane, ciclonuri – vântul în această viziune este o infinitezimală corupţie a existenţelor. Citǎm doar câteva fraze din textul *Sâmburii din miezuri*, unul din poemele în proză din *Ce-ai cu mine, vântule*: „Vântul vorbeşte ca mânia, adunând în orchestră vocile pulverizate în lăuntricul firelor de viaţă. Un glas, nu mai tare decât al scrumului rupt, mai mic decât o furnică, mişuna pe dede-supt, fără localizare. În beciul moleculei – închide ochii şi auzi! – rod lanţurile prizonierilor păreţii şi se macină o pilitură, mai nepipăită decât umbra, o umbră de umbră ecourile unor ecouri, nuanţele unei nuanţe". Ca şi pentru celelalte elemente ale firii, şi pentru vânt poetul proiectează mai degrabă imagini negative, ale *lipsei* elementului decât figuri concrete-pozitive. *Unda* reprezintă, de fapt, o desubstanţializare a apei, după cum *cenuşa* – foarte prezentă în poeziile lui Arghezi – este o rezultantă a stingerii focului. Tot astfel, în această ciudată determinare a vântului: „E un nimic în care umblă ceva, şi e ceva în care nu este nimic" (*id*.). Nu făptura, ci umbra ei îl fascinează pe poet, ca „fiinţa văzută a vocii neauzite" (*id*). Arghezi nu visează asemenea lui Baudelaire la substanţa lăuntrică, la un dur univers al metalelor, de pildă. Pentru el viaţa originară rezidă în asemenea mişcări la limita perceptibilului. Stihia vântului se ascunde într-o interioritate calmă, în aparenta negare a vântoaselor.

În repertoriul imaginilor aeriene, vântul se prezintă, însă, uneori, într-o ipostază mai puţin potolită. El părăseşte latenţa, se dezlănţuie, în marile crize ale existenţei umane, vuietul vântului joacă rolul unui acompaniament creator de atmosferă dramatică. Vântul participă chiar la desfăşurarea dramei, ca o stihie fatală („Te iată prins de vânturi. Stihia nu te cruţă" – *Fiara mării*). Nicio *rădăcină* a materiei sau a lumii – în sensul dat de Empedocle cuvântului – niciunul din cele patru elemente a căror figuraţie în poezia lui Arghezi o studiem nu dovedeşte, asemenea *jocului*, lipsa unei reverii a substanţei propriu-zise. Imaginaţia pirică în sensul bache-lardian este extrem de puţin activă. Prezenţa focului, în această poezie, nu manifestă nicidecum reveria omului fascinat de fenomenele arderii, un „complex al lui Empedocle". Aştrii, fulgerele, mai rar, apoi, foarte des, flăcările,

scânteile şi, mai ales, cenuşa, funinginea, scrumul alcătuiesc – într-o viziune integratoare, metaforica – ipostazele unui foc mai puţin cosmic, mai degrabă existenţial.

Focul (ca şi apa într-una din ipostazele sale) este subsumat cercului metaforic al purităţii vivificatoare. Ştim că în sanscrită cuvântul *pur*, rădăcina oricărei purificări, însemna foc. Totuşi, din numeroasele întrebuinţări poetice tradiţionale ale focului, ca element purificator, nu găsim niciuna în textele lui Arghezi. Focul în lirica sa este echivalentul imaginar al unei sacralităţi uraniene. El aparţine aştrilor, cerului înalt, soarelui. Pe pământ nu coboară decât prin raze ori fulguraţii momentane. Niciun vas pământesc nu poate *ţine* focul. De aceea, pe pământ, focul este prezent doar prin rămăşiţele materiei incinerate, în poezia argheziană – atât de zgârcită în reprezentarea transcendenţei – evocarea focurilor cereşti e mult mai puţin frecventă decât aceea a scrumului, a funinginilor terestre. Focul arghezian nu purifica propriu-zis, ci împodobeşte, exaltă în rare clipe unele vase de elecţiune pământene. Psalmistul se mărturiseşte înflorit cu „focuri sfinte". Combustia este imaterială; ea consumă materia. Clipele de incandescenţă sunt singurele semne *vizibile* ale transcendentului. Flăcările nu se înalţă, ci coboară. Ele nu transformă decât momentan; mai degrabă transfigurează. O asemenea transfigurare se petrece în noapte, nu în timpul îndeletnicirilor diurne ale omului. „O zi mărunţi, o noapte aprinşi cu foc de aştri…"

(*Poate că este ceasul*). Căci viaţa de pe acest pământ stinge, nu alimentează focurile cereşti. Este semnificativă, în acest sens, înăbuşirea fulguraţiei, a elanului incandescent, în contact cu artificiile focurilor aprinse pe pământ, în poemul *închinăciune*: „Viaţă de foc! ce faci în vatra noastră? / Te-năbuşe chibritul şi te sting / Hârtiile-aruncate în flacăra-ţi albastră". Arderea pământeană este o lentă combustie lăuntrică, atunci când nu apare sub formă negativă, a focului stins, a rămăşiţelor incinerate. Tot Psalrnistul, în monologul său îndreptat spre divinitatea ascunsă în tăcere, declară: „Ard către tine-ncel, ca un tăciune…" în schimb, de sus, dintr-o inaccesibilă transcendenţă, focul coboară (asemenea spiritului divin din formula: *spiritus fiat ubi vuit*} în gol, atingând făpturile din întâmplarea, în voia unui hazard impenetrabil pentru oameni. „Au, soare, tu, ivindu-te domol, / Nu îţi alungi, tu, fulgerele lungi, / Nu-ţi verşi lumina toată-n gol, / Nepăsător pe cine îl ajungi?" (*Din drum*).

Este, totuşi, un loc în acest univers imaginar în care flacăra poate fi cuprinsă, unde transfigurarea pe care o pricinuieşte este durabilă. Aceasta se petrece în poezie, în poezie „slova de foc" rămâne, în conjuncţia ei cu „slova făurită". Poetica arghezian statuează o asemenea cununie a harului cu actul uman. Desigur, „slova de foc" este invizibilă în ţesătura poetică, alcătuită toată din „slova făurită". Vom vedea mai departe cum această dualitate a poeticului domină arta poetică arghezian. „Slova de foc" inspiră „slova făurită", o transfigurează, dar nu lasă rezidii. Altfel verbul înflăcărat al poetului-profet. Acesta se vrea un geniu exterminator, purificator prin cuvântul său: „Să-mi fie verbul limbă / De flăcări ce distrug, / Trecând ca şerpii când se plimbă..." (Ru*gă de seară*).

Ceea ce *rămâne* cu adevărat din fulguraţiile, din incandescentele momentane, din trecerea focului astral prin lucrurile şi făpturile acestei lumi este *cenuşa*, în spaţiul imaginar al poeziei lui Arghezi reziduurile proceselor ignice sunt mai prezente decât procesul însuşi. Orice încercare de transcendere se soldează cu cenuşă. O cenuşă ce este doar sterilul rămas după retragerea elementului preţios. Melancolia incinerării viselor, elanurilor, extazelor este o stare apatică ce revine adeseori în aceste poezii. Existenţa umană e troienită în cenuşa tuturor proiectelor, a idealurilor („Cenuşa visărilor noastre / Se cernu grămezi peste noi..." – Cenuşa *visărilor*). Sufletele sunt încărcate cu această zgură existenţială („Se târau pe pământ sufletele, cenuşile..." – De *dincolo*). Peste tot întâlnini aceste resturi ale unor fervori consumate („O vatră-nvăluită-n cenuşă..." – *Stinse scântei*), ale unor vieţi stinse („... cenuşa morţilor din vatră" – *Testament*). Blestemul arderii de tot copleşeşte viaţa omului. Funingini, cenuşă, scrum sunt pomenite cu voluptatea amară a Eclesiastului în constatarea reducerii tuturor existenţelor la fireasca lor deşertăciune. Embleme ale nimicniciei, ale zădărnicirii orgoliilor mundane, apar în „şoimi de scrum" (*Psalmul de taină*), ori în acele „funingini şi scrum" (*Durerea mea*...) la care se reduc toate cele temporale. Este posibilă în această incinerare universală o resurecţie din cenuşă, a cenuşei? O singură dată, în poezia *Poate că este ceasul*, apare un îndemn, o speranţă – nu lipsită şi ea de melancolie – în acest sens: „Să luăm cenuşa stinsă pe vechile altare, / Să-i dăm din nou văpaia şi-un fum mai roditor. / S-o-mprăştiem, sămânţă, pe şesul viitor, / Nădăjduind culesul târziu, cu întristare".

O asemenea nostalgie a rodului poate fi regăsită în miezul tuturor reveriilor argheziene. Există aici o propensiune nostalgică fundamentală care inîormează lirica poetului nostru şi ale cărei manifestări pe planul unei poezii a rodului şi sterilităţii le vom cerceta după ce în prealabil vom analiza ipostazele luminii şi întunericului, ca şi formele unei faune şi flore imaginare în poezia lui

Arghezi.

O beznă primordială precede lumina. Aceeaşi constantă a imaginarului arghezian care determină precumpănirea imaginilor *lipsei* sau *negării* elementelor asupra celor denotând prezenţa lor, operează şi în figuraţia luminii. Aceasta e supusă neîncetat subversiunii întunericului asupra căruia trebuie să triumfe, ca într-un conflict titanic.

Noaptea argheziană purcede din neantul şi haosul originar şi comunică cu acestea. De aceea, ea este întotdeauna mai adâncă şi mai veche decât lumea-lumină. Nimicul şi tenebrele sunt adeseori asociate. Bezna devine uneori simbol sépulcral al existenţei abolite. De altfel, tot ca şi celelalte „rădăcini" ale firii, lumina şi întunericul participă foarte rareori la elaborarea unor viziuni poetic – cosmologice. De cele mai multe ori, ele sunt existenţializate. Arhetipuri ale universului, ele participă la proiecţia dramelor sau fantasmelor existenţei. Motive (sau semne, simboluri) diverse, fie din registrul elementelor firii (astre, neguri, ceţuri, fiare, păianjeni etc.), fie din acela al simbolurilor ciclice sau al simbolurilor intimităţii, sunt izomorfe cu întunericul sau lumina, în poematizarea neliniştilor existenţiale.

Noaptea este abisală. De aici înrudirea ei emblematică sau metaforică cu prăpastia, peştera, văgăuna, adâncurile şi infernul. O noapte-văzduh obscur îşi trimite emisarii. Din „adâncul nopţii vin cocorii" (*întoarcere în ţa-rină*), şi „în fundul nopţii noastre" (*Descântec*) desluşim semnele unei transcendenţe ce ni se refuză. Departe de vraja voluptuoasă erotic-thanatică, de sorginte romantică, a nopţii eminesciene, atmosfera pe care o emană noaptea argheziană este aceea a unei anxietăţi difuze. Recunoaştem ceea ce unii psihologi au numit „angoasa angoasei" în unele ipostaze ale acestei nopţi. Este anxietatea omului condamnat la noapte. Bezna ţine de condiţia umană; ea aparţine eului, când nu pare chiar una cu el. Expresii ca „fundul nopţii noastre" (*id.*), „bezna mea" (*id*), „întunericul meu" (*Denie cu clopote*), „Aveai un fel de noapte în ochi..." (*Scrisoare*) sunt

simptomatice pentru tratarea poetică a existenţei ca un hău întunecos. Natura ei este noptatecă. Non-existenţa care o pândeşte rezidă tocmai

— Al. George a analizat cu acuitate modul în care Arghezi consideră *noaptea*. Singura obiecţie ce i se poate aduce acestei interpretări este că defineşte noaptea ca element „ostil, expresia necunoscutului şi nesiguranţei" (*Marele Alpha*, p. 88), înţelegând oroarea de întuneric ca un „element structural al gnoseologiei poetului". Credem că noaptea este revelatoare mai curând pentru ontologia poetică argheziană.

În această beznă. Simbolurile nictomorfe, ca şi imaginile propriu-zise ale nopţii, au o semnificaţie thanatică. Existenţa ameninţată, purtându-şi – odată cu noaptea intimă – ameninţarea cu sine este împresurată de tenebrele sfârşitului.

Pierderea sufletului, temă privilegiată, este închipuită într-o ambianţă tulburătoare nocturnă. Evocând „... văgăuna / Nopţii palide..." (*Agate negre*), altă dată „cripta nopţii cu candeli şi peceţi" (*Toamnă de suflet*), ori un „albastru fund de noapte" (*Neant*) poetul creează echivalenţe sépulcrale ale nopţii, niciodată romantic-seducătoare prin claustrarea pe care o închipuie. Dimpotrivă, claustrarea este sursă de nelinişte şi teamă. Scufundarea în noapte reprezintă o îngropare de viu, e moartea în viaţă ce revine de atâtea ori în ficţiunea poetică a lui Arghezi. Astfel: „... ţărmi-mi cresc în jur cât noaptea" (*Psalmul de taină*) sau: împrejmuit cu noaptea, aştept ca o făclie..." (*Heruvic*) sunt situaţiî-limită ale omului în recluziune, în aşteptare, însingurat, ameninţat de puteri şi animale malefice ale nopţii („Talazele-adunate cu bezne, şerpi şi râme..." – *Fiara mării*). Într-o viziune halucinantă, sinistrul vesperal introduce la o intimitate înţelegătoare cu moartea: „Se-nmormântă noaptea, parcă, / Unii morţi ieşiţi din legi... / E târziu! / Sufletul răzleţ se-mbarcă / în sicriu / Şi vâsleşte spre pribegi / Şi te schimbă să-nţelegi / Cenuşiu" (*Morţi* în *crucea nopţii*). În toate aceste tenebre poate fi recunoscut procesul atât de arghezian al neantizării, al spulberării fiinţei în „nimicul" beznei. Când Psalmistul, în deznădejdea sa, se dedică beznei („Vreau să pier în beznă... ** – *Psalm* I) ori când însuşi „potirul mistic" se varsă în „bezna cenuşie", înţelegem că, în imaginarul arghezian, i se atribuie *întunecimii* rolul unui cvasi-absolut, al unui absolut negativ. Bezna se află la antipozii sacrului, şi se deschide pentru a-l cuprinde, pentru a-l înghiţi. Pe lângă această echivalenţă a beznei, sau a nopţii, sunt

simboluri simple în care noaptea este identificată cu moartea: „marea moartă a nopţilor din sat” – *Schivnicie*; „... suni lepădarea de sine / Şi-mpărăţia nopţii ce vine” – *Graiul nopţii*; «În împărăţie de beznă şi lut să se facă...” – *Blesteme* etc. Remarcăm de asemenea simbolica sau metaforica mortuară a negurilor, a ceţii: „Intrând încet cu mâinile în ceaţă” – Poarta *cernită*.

Desigur, nu lipsesc nici unele eufemizări ale nopţii, unele „îmblânziri” ale spaţiului negru, iraţional, nemilos. Deşi niciodată nu devine locul comuniunii jubilatoare, al beţiei dionisiace, totuşi printr-o rară schimbare de regim a imaginilor nopţii, ele pot să dobândească virtuţi benefice. Aceasta îndeosebi atunci când noaptea se deschide luminii, ca într-o delicată nocturnă din lirica târzie: „ziua-nfloreşte-albastră, în noaptea din fereastră / Zăbranicul perdelei tresare-ncet şi rece / Şi, fragedă, lumina în sânul nopţii trece” (*îngânare*). Senzaţii olfactive rare, preţioase, sunt asociate cu viziunea nocturnă a văzduhului (*Restituiri*); noaptea ascunde tezaure, giuvaiere, în bezna sa lutoasă (*Prinţul*, *Descântec*). Astfel noaptea însăşi poate fi uneori râvnită pentru comorile-i ascunse: „Ochiul deschis, în care un gând mi se aţine, / Doreşte ziua-ntreagă de noapte şi de tine” (*Vino-mi tot tu*...). Eu-femizate sunt şi alte expresii sau imagini ale nopţii, atunci când în jurul lor se formează o atmosferă ca de fină acuarelă a câte unui cvasi-pastel, ori când ele sunt folosite ca o simplă determinare temporală, în asemenea cazuri, nici chiar aglomerarea întunecimilor, perpetuarea nopţii nu stârneşte tulburarea anxioasă: „... e noapte ziua-ntreagă...” (*Din nou*). Cu totul alta este semnificaţia unei „îngroşări” sau „îngreunări a nopţii” ca *în Duhovnicească*, ori în această fabuloasă stratificare şi” aâăncâre a nopţii ce trimite spre alte nopţi; şi acestea spre altele, fără sfârşit: „Noaptea s-a întunecat cu alte nopţi în fund, / *Şi* din noapte-n noapte, nopţile urzite / Cern ploaia ca nisipul mărunt / Cu nişte site” (*Ploaie*).

Nu toate expresiile poetice prin care se schiţează un peisaj luminos, se evocă natura sau rostul luminii ne-o arată benefică. Uneori, asemenea nopţii eufemizate, lumina apare (ca şi elementele naturii la parnasieni) afectată de o totală indiferenţă. Beznei sterile nu i se opune o lumină integral şi pururi fecundă. Soarele îşi aruncă fulgerele, îşi revarsă lumina în gol: „Nepăsător pe cine îl alungi” – comentează poetul (*Din drum*). Fulgerul sare din negura pe care o despică (*Prigoana*); „lumină siderală” (*Drum de iarnă*) ca şi „lumina sihastră”

(*în golf*) *sunt* la fel de reci şi indiferente. Şi, totuşi, în orice ivire a luminii întrezărim o *deschidere*, o eliberare. Lumina, în imaginarul arghezian, reprezintă însăşi *epifania*, apariţia, Tot ce se revelează, tot ce străluceşte subit, tot ce se arată are o natură luminoasă. Este o stare particulară a contemplaţiei, stare *de graţie*, de plenitudine care se manifestă prin „linişti de lumină" (*De ce-aş fi trist*?), prin „mireasma de lumină" (*Ţi-e sufletul*). Atât ivirea cât şi starea de graţie trimit spre interpretarea luminii ca matrice, ca mediu al fecundităţii. Uneori, acest sens este indicat direct prin expresia poetică: „Te poartă-n ea lumina şi te-a crescut pământul" (*Cântare*). Tot astfel prin cosmicizarea luminii, îngăduită de identitatea etimologică a *lumii* ca *lumina*, aceasta din urmă apare ca o temelie a lumii: „E pardosită lumea cu lumină…" şi, mai departe: „Lumina duce omenirea-n poală…" (*Vânt de toamnă*). Lumina devine însăşi lumea, o lume străvezie, mai pură, feciorelnică şi maternă totodată. De aceea într-o apoteoză a luminii, pruncului nou născut i se aruncă în braţe „sorcova luminii" (*id.*), semn al maternităţii, al legăturii cu lumea transfigurată în lumină şi, în acelaşi timp semn de bun augur al ivirii pruncului în lumină. Nu întotdeauna, însă, lumina se oferă cu această generozitate. Omul o caută, uneori, în zadar; el stă „Cu cheile pierdute, la porţile luminii" (*Nehotărâre*), tânjind după împărtăşirea cu izvorul acesta al fecundităţii. Alteori, aşteaptă scânteia care va aprinde luminile pierdute „în pulbere şi scrum" (*S-aştept*).

Din nou ne apropiem de motivele şi tematica unei poeii a rodului (ameninţat de sterilitate ori de abundenţă monstruoasă). Lumina-matrice prezidează naşterea, dar ea însăşi nu este *fiinţă*. Or, în imaginarul arghezian abundă fiinţele, făpturile, jivinele, în lirica secolului nostru, supusa tot mai mult unei artificializări cu multiple implicaţii, din care au dezertat – ca şi din pânzele pictorilor – flori, arbori, animale, o ţesătură poetică în imaginile acestora abundă, ca şi aluziile, simbolurile, emblemele în alcătuirea cărora intră toate aceste creaturi este în sine un fapt mirabil. E adevărat că lirica noastră antebelică n-a fost, decât parţial şi în mică măsură, supusă presimţirilor acelei „artificializări" estetice şi că, pe de altă parte, era sociologic firesc ca o veche civilizaţie agricolă să-şi impună încă multă vreme după agonia ei categoriile spirituale creatorilor de cultură din spaţiul ei. Cu toate acestea, belşugul ierbarului, bestiariului şi insectarului arghezian ne umple de stupoare, atunci când le cercetăm mai de aproape. Trebuie să eliminăm, din capul locului orice

posibilitate a unei dependenţe artistice a poeziei lui Arghezi de vreo estetică semănătoristă. Departe de a avea contingenţe cu ruralul (cu toate – puţinele – trimiteri la o natură „sătească"), natura acestei poezii este dominată oarecum paradoxal, de o viziune urbană asupra ei. Căci firea vegetală şi animală în viziunea poetului nostru se identifică, mai presus de orice, cu *parcul*, în *Lumină de toamnă*, unul din textele meditativ-poematice din *Ce-ai cu mine, vântule*, citim următoarea caracterizare semnificativă: „Natura-i un şir de parcuri definitiv închise, şi noi ne mişcăm într-un spaţiu mărginit de jur-împrejur, ca pasările de pradă". Dacă punem în paranteză aceste „păsări" izvo-râte dintr-o vădită mizantropie, rămâne natura-parc, evident natură cultivată de o mână de om. Perspectivă a unui orăşean pentru care natura se identifică cu parcul, grădina zoologică sau botanică, dacă nu cu hârdaiele şi ghivecele cu flori de lângă casă. Natura argheziană nu este sălbatica fire, străină omului, în luptă cu el, ci supusă, cultivată, savurată, obiect al practicilor sale culturale, în toate sensurile. Grădina, dacă nu chiar ghivecele gospodinei i se par lui Arghezi (a afirmat-o de atâtea ori!) modelul însuşi al unei culturi vii. Lecţie morală şi estetică, în acelaşi timp. „Întâi secerişul şi-apoi culesul învaţă, mai lămurit decât o filosofie propovăduită de un doctor ridicat pe-o catedră într-o sală posomorâtă, puterea muncii şi valoarea efortului neîncetat. E învăţătura veselă, în sânul luminii, în universitatea florilor şi a parfumelor călătoare" (*id*.). Natura-magistru este dublată de o natură-artist. Arghezi crede într-o estetică a frumoşului natural. Pedanteria esteticienilor care elimină din consideraţiile lor şi neagă acest frumos stârneşte sarcasmele sale. Viaţa naturii are într-însul un fervent pentru că el deduce din mişcările firii corolare artistice. Cele mai multe din florile, arborii sau jivinele care mişuna în textele sale joacă acolo rolul unor mesageri ai „Frumosului" – ai graţiei estetice. „De la frunză până la Aldebaran şi licurici e numai podoabă, visare şi taină" (*id*.). Parcul pretinde şi presupune ochiul unui spectator estet, şi vizionarul din poezia argheziană este un asemenea privitor.

Dar atât valorile morale cât şi cele estetice pe care le „închide" în sine natura-parc, derivă dintr-un substrat valoric organic al ei, din fecunditatea ei esenţială. Rodul stârneşte extaze dionisiace, chiar dacă belşugul firii este al unui Ian sau al unei vii bine temperate de mâna omului „Divinităţi robuste străbat holdele şi se umbresc subt frunzele viei" (*id*.). Un suflet virgilian, amator de voluptăţi oferite cu măsură de

roadele pământului cultivat cu chibzuinţă, palpită în lauda lucrurilor firii din poeziile şi poemele în proză ale lui Arghezi. Grădina este un concentrat al darurilor naturii şi frumuseţile ei uberale stârnesc o senzualitate ce confundă erotica cu maternitatea. „Striviţi în buze, ei (strugurii, n.n.) mustesc ca nişte ţâţe, şi belşugul lor aduce aminte maternitatea şi splendida-i dărnicie" (*id*.). Motivul parcului va reveni adeseori, ca un substitut de paradis al voluptăţilor. Reveria horticola se complică prin intruziunea unor elemente onirice, ale unui vis fad-romanţios ce-şi dovedeşte deşertăciunea (*Un roman în deşert*, din *Ce-ai cu mine, vântule*?). Această reverie produce altă dată câte un spaţiu fabulos, un loc al bizareriilor cum este parcul din Saconnex descris în *ochii Maicii Domnului* asupra căruia vom reveni.

În ipostazele sale lirice, grădina-parc constituie un spaţiu privilegiat al deambulărilor melancolice, un scenariu al căutărilor singuratice, un loc al delectărilor moroze. Acesta este un spaţiu al rememorărilor şi totodată al imposibilei întoarceri în timp (*Melancolie*, *Târziu de*

— Cf. cap. *Romancierul* fără *voie*.

T*âtoamnă*). Prin perdele de apă şi ceţuri, în ordinea unei naturi domesticite, se întrevăd subtile drame ale neco-municării, neîntâlnirii, regretului deşert. Farmecul vechimii se adaugă la o saturaţie estetică senzorială şi sentimentală. „Câte-o grădină veche, surpată-n survenire, / Mi-aruncă dinainte belşuguri de parfum" (*Rugă de vecernie*). Amintirile aparţin unui parc hermetic închis într-un timp revolut, şi ele sunt căutate tot în asemenea locuri închise („Ţi-ai rechemat grădina din timpuri, deşteptată…" – *Voci*), în grădina-parc, sufletul se caută pe sine, zadarnic (*Toamna*). Sufletul este chiar identificat cu parcul (*Interior de schit*). Uneori, în sfârşit, parcul apare învăluit într-un somn funerar, imaginea grădinii suprapunându-se peste aceea a ţintirimului, chiar dacă nu se află niciun mormânt în el (*Oseminte pierdute*).

Firește, nu toată lumea vegetală ori animală pe care o descoperim în versurile lui Arghezi aparţine acelor orânduiri ambigui, naturale şi factice, care sunt parcurile. Cele mai multe din florile, păsările sau gâzele din această arcă poetică sunt libere de orice constrângere. Natura este mult mai vastă şi nu avem de gând să o cercetăm în toate cotloanele ei, deşi un inventar botanic şi zoologic integral ar fi dintre cele mai revelatoare pentru interpretarea unor motive ale acestei poezii. Şi-apoi un lung pomelnic al tuturor

vieţuitoarelor ar fi de puţină utilitate dacă n-am face distincţiile necesare între „folosirea" termenilor sub forma reprezentării prin imagini ori sub forme metaforice simbolice, emblematice etc.

Toată această mare natură la care consimte poetul, se manifestă înainte de toate printr-o profuziune de flori, copaci şi păsări. Unele din florile preferate sunt cele care în loc să purceadă dinspre sol spre cer, atârnă din cer spre pământ. Astfel „... atârnă din văzduh glicine / Şi, de pe bolţi, zorele..." (*Descintec*). Aceste flori sunt ale văzduhului ca şi stelele (grupate şi ele, vegetal, în „ciorchini"). De altfel stele, păsări, şi unele flori sunt oarecum conaturale, ca embleme ale plutirii, ale uşurinţei. Senzaţia de volatilitate o oferă o „uşoară zburătoare [...] dormind într-un polen de floare" (*Lumina Una*). Aceeaşi delicateţe de desen japonez o gustăm în aceste versuri:

Un stol de fluturi de sulfină / De vântul scrânciobului se anină / Şi râd, în vântul ce le ia / Din geamul meu şi de subt lampa mea" (*Mărturie pe vioară şi arcuş*). Flori orgolioase şi modeste – irişi, nuferi, floare de lămâie, crini, busuioc, sulfină etc. – cele mai multe joacă roluri decorative, de atmosferă. Arborii (şi îndeosebi „plopii vineţi" sau „negri", „sălciile serii") sunt mai plini de semnificaţii simbolice, în ce priveşte plopii, aceştia au când o alură funerară („facla plopilor cerească" – *Niciodată toamna...* – arde mortuar, străjuind umbre şi morminte), când sunt stâlpi cosmici, coloane ale bolţii („Plopii răzimaţi de păretele bolţii, rămân ca nişte pârghii în odihnă..." – *Sertarul).* Brazii (cu excepţia unui molift) lipsesc. Pomii fructiferi – zarzări, pruni, piersici. nuci etc. – nu sunt prezenţi prin rod, ci prin valoarea lor emblematică familiară. Strugurii, în schimb, au întotdeauna semnificaţii uberale, sunt embleme ale fertilităţii. O vie este un apogeu al fecundităţii. Iată, într-o frază, din citata Lu*mină de toamnă,* o stranie comparaţie arachneană pentru degustarea belşugului: „În mijlocul aurului cernut pretutindeni, omul umblă din buruiană în buruiană, ca un păianjen alb, şi mii de păianjeni, cu ochii de foc, străbat viile la cules, în bucuria tinereţii eterne". Uneori, „organele" vegetale – rădăcină, cracă, frunze, flori – apar ca nişte prezenţe metaforice. Astfel avem o expresie rafinată a risipirii, a volatilizării insului într-un „... miros fără floare, / Al căreia lemn usent / Rădăcina şi-a u-tat" (Cân*tec de boală).* Nu tot ce aparţine lumii vegetale e purtător de fecunde seve. Unele plante sunt purtătoare ale semnului sterilităţii. De pildă: „agurida", cutare „fruct amar", sau un „frunziş ţepos şi aspru".

Spre deosebire de „monarhia minerală” (*Binecuvântare*) în care triumfă stearpa existenţă a cadavrelor-vii („Cu-obrajii, sterpi şi gălbejiţi, / Lipiţi de carnea triumfală…” – id.), universul roditor e semnalat prin zborul „şoimilor albaştri” (*id*.). Pasărea, în imaginarul arghezian, este o emblemă a transcendentului. Vulturii, „porumbeii albi”, chiar umilele vrăbii semnifică un „dincolo” spre care ori dinspre care zboară. Sufletul are – de asemenea semn al transcenderii – „aripi de cocor”. Chiar cucuvaia trece prin văzduhul nocturn ca un mesager al unei lumi spirituale, propovăduind „lepădarea de sine / Şi-mpărăţia lumii ce vine” (*Graiul nopţii*). Ea este „clopoţelul Sfântului Duh”. Altă dată tot Duhul sfânt, printr-o metamorfoză nu lipsită de umor, se arată în chip de „pui mic de pitpalac” (*Evoluţii*). Mierla digeră, într-o imagine de un umor mistic, pe Domnul (*Puţin*). Din acelaşi registru al motivelor depărtării învinse prin memorie este „acvila albastră” (*Denie cu clopote*) care semnalează recuperarea timpului pierdut. Roluri decorative le sunt atribuite păunului (în atmosfera de tihnită reculegere mănăstirească), lăstunilor, cintezii, privighetorii şi altor păsări. Decorativul se artificializează, devine emblemă ca în blazoane în versuri precum: „Pasările trec în zbor, / Pasările sunt de aur. / Pentru cine ciocul lor / Duce-acolo foi de laur? / Au rubine-n ochi şi-n ghiare. / Din fântâna cu căldare / Cercuită cu ghirlande, / Scoate-o fată diamante”. (*Cetate medievală*)

Dacă animalele mari sunt destul de rare (remarcăm doar o comparaţie a norilor în: „Ca bivolii negri, întinşi după coarne” – *Prigoana*, şi o metaforă: „caprele-amin-i tirilor” – *Vânt de toamnă*), în schimb gâzele sunt legiunej Dar pe acestea le vom întâlni studiind miniaturile lirice ale poetului. Deocamdată numai o singură observaţie privind o obsesie evidentă a imaginarului arghezian, aceei a lighioanelor „scârboase”, a „urâciunilor”, jivine a căroi colcăire reprezintă unul din rarele semne ale germinaţiei şi fecundităţii monstruoase, în parabola intitulaţi *Poveste* (din *Ce-ai cu mine, vântule 1*) întâlnim o înşirart de animale inferioare ce se prăsesc *în locul* altora, *a* printr-o uzurpare biologică. Fecunditatea negativă, demonică, ia locul, uneori, printr-un fel de viclenie a firii, făpturilor născute printr-o germinaţie „sfântă”. Uzurparea aceasta (reprezentată adeseori prin omizi, prin carii, viespi, păduchi etc.) reia o biblică reprezentare a demonilor prin muşte şi alte insecte maligne. Dar iată un fragment din istorisirea amintită: „Crezi că de subt curcă au dat fuga prin paie

treizeci şi doi de pui de borangic. Iată că te-ai înşelat. Au ieşit, dimpotrivă, treizeci şi două de urâciuni: o broască râioasă – o şopârlă – un şobolan – o năpârcă – o cârtâţă – o coropijniţă – un vierme – o omidă – o muscă mare cât unghia – un păduche cât degetul de la picior – un pui de miţă cu colţii afară, întorşi pe dedesubt – şi cuiburi de felurită muşiţă, în care furnicau soiuri puturoase de viitoare stoluri purtătoare de puroaie şi otrăvi". Şi lista continuă, a ororilor teriomorfe, listă ce se reia, în diverse variante, în poeziile şi prozele lui Arghezi. Dacă adăugăm la speţele amintite păianjenul, pe care l-am întâlnit, vom fi enumerat principalele reprezentante ale simbolismului terio-morf arghezian. Aceste imagini ale „urâciunii" sunt proiectate adeseori colcăind, viermuind, mişunând. Ele întotdeauna reprezintă iadul, infernalul. Or infernaliile sunt absolut negative tocmai pentru că apar prin răsturnarea pozitivului. Fecunditatea, valoare supremă arghezianã, este batjocorită în ele, demonizată.

Nimic nu aprinde mânia de profet a poetului ca sterilitatea (decât, poate, germinaţia monstruoasă). Urmând pilda christică, el blestemă ceea ce e sterp. Tot ce nu dă roadă, deşertul lipsit de germeni stă sub condamnare. Există în spaţiul imaginar al poeziei sale un tărâm al osândei, o lume de jos a „şesului turtit" în care „Sufletul nostru, şubred şi sărac / nu ştie de izvor şi roadă" (*Muntele măslinilor*). Spaţiul acesta sublunar, al grijii, al lipsei este lumea supusă corupţiei timpului şi morţii, vlăguită de boală, secătuită de urât, spaţiul în care totul şi-a pierdut „şi roadele şi frunza şi culoarea" (*Heruvim bolnav*). Heruvimul căzut în această lume *de jos* (care nu este identică cu lumea pământeană în întregul ei) este exilat pe un tărâm sterp, într-un *waste land*, o pustietate. Reluând motivul romantic al îngerului căzut, Arghezi nu fantazează pe tema damnării, a modificării angelicului n demonic (asemenea unor Byron, Hugo, Vigny, şi chiar Baudelaire), ci dezvoltă motivele asociate ale *bolii* şi *ste-niităţii*. Heruvimul arghezian este o întrupare a existenţi sterpe, a spleen-ului, a „urâtului" sterilizant. Pentru această făptură, lumea devine „pământul de pedeapsă" (*Triumful*) în care izvorul vieţii este otrăvit, pervertit din care fertilitatea a dispărut.

Revine obsesiv un motiv al secetei în imaginarul arghezian. Un ochiu' ţărănesc, deschis cu tristă resemnare asupra calamităţilor unei naturi denaturate, ne revelează ceea ce Eclesiastul numea „urâciunea pustiirii". Seceta este un spectacol al sfârşitului în natură, „încă de an

s-au desfrânat / Secara, spicul secerat. / Holde-n pripas, de cimitir, / Spini, buruieni şi pir, / Păscute de păianjeni şi-nveâite, / Zăbranice mototolite, / Văluri de cârlţi şi scamă. / Moşia viermuită se destramă / Şi împietrită ţarină bolnavă / De bălărie neagră şi otravă" (*Seceta mare*). Poetul urmăreşte o expansiune a uscăciunii în ţinuturi tot mai întinse, în univers, o retragere a sevelor vitale, o pieire universală prin sicitate. De la un „Ogor pustiu şi neumblat…" prin „Uscate stele" (*Ogor pustiu*), seceta devine cosmică. Un proces al decreaţiei dezagregă universul. Asistăm la o geneză à *rebours* („Strivişi în şapte zile ce-i zămislit în şapte" – *Triumful*). Seceta se întinde, devine secătuire a forţelor, a oricărei vitalităţi, apariţie a monstruosului: „De ţâţele femeii rămase fără lapte, / Prunci orbi şi muţi, schelete şi sluţi ai spânzurat" – *id*.). O alterare, o corupţie generală se asociază cu sicitatea („Albinele, din bozii, aduc la stupi otravă, / Izvoarelenăcrite-s şi strugurii scămoşi" – *id*).

Poezia argheziană a sterilităţii, comparabilă numai cu aceea din versetele prevestind orori, ale profeţilor biblici, acumulează imaginile degenerescentei, ale desfigurării, sau deformărilor de tot soiul. Atrofierea făpturilor, delabrarea lucrurilor, depravarea moravurilor indică pervertirea şi denaturarea creaţiei. Poezia putrefacţiei, a necrozei, a pestilentelor mefitice, a purulenţelor şi mucegaiului are la Arghezi un sens diametral opus aceluia pe care-l descoperim în lirismul baudelairian al putridului. Exegeza lui Jean-Pierre Richard a demonstrat ca poezia descompunerii, a putrefacţiei la Baudelaire „ne prezintă moartea ca o viaţă la superlativ, ca o viaţă dezlănţuită" 1. Nimic mai fecund, în sensul unei multiplicări prin descompunere a vieţii, decât un cadavru frumos. Multiplicarea, supraabundenţa vieţii, prin dezagregare, rodnicia ei monstruoasă se datoresc, am putea spune, unei re-naşteri thanatice, unui proces de creaţie negativă. „Hoitul" lui Baudelaire se deschide „ca o floare". El este văzut: „*Rendre au centuple à la grande Nature / Tout ce cu'ensemble elle avait joint*" – în traducerea lui Al. Philippide: „Vrând parcă să întoarcă Naturii creatoare / Tot ce adusese ea, dar însutit". Imaginea acelei „însutiri" a vieţii, are, cum am văzut, în poezia lui Arghezi, o cu totul altă semnificaţie. Nimic la poetul nostru din climatul de fast, de triumf, din parfumurile grele, viciate care – cum arată acelaşi Jean-Pierre Richard – înconjoară, la Baudelaire orice decompoziţie. Nicio căutare voluptuoasă a descompunerilor artificiale (decât, sub o formă

minor-epigonică în unele compoziţii de tinereţe din ciclul *Agatelor negre*). Ceea ce se destramă, se dezagregă (fructe preacoapte, cărnuri fezandate, trupuri tomnatice), dobândeşte în viziunea lui Baudelaire o plenitudine nouă. Întreg decadentismul *fin de siècle* se va inspira din această poezie a putrefacţiei glorioase, *rodnice*. A atribui lui Arghezi o asemenea estetizare a decăderii, o delectare în efectele de „fosforescenţă a putregaiului", cum spune Poe, este o eroare. Sterilitatea, nu fecunditatea caracterizează după poetul nostru orice descompunere. Acea „forfotă de viaţă" pe care Baudelaire o întrezărea în intimitatea cadavrului, apare la Arghezi, ca o deturnare a vieţii de la izvoarele ei.

După cum rodul înseamnă transfigurarea existenţei, tot ce este sterp implică desfigurarea ei. Arghezienele *Blesteme*, invocate adeseori pentru a dovedi complacerea poetului în proiecţia putrefacţiei, au o semnificaţie, spirituală, contrară exorcismelor: ele nu vor să alunge demonia, ci să o atragă. Or demonia este, în economia spirituală a acestei poezii, o sacralitate negativă, negatoare a vieţii care este, în fond, sacră. Blestemul îl dă pe cel

— Jean-Pierre Richard, *Poezie şi – profunzime*, tr. Cornelia Ştefănescu, Edit. Univers, Bucureşti, 1974, p. 156.

blestemat pradă demonului care opreşte, usca, stârpeşte viaţa. Am putea interpreta poemul *Blesteme* ca pe un psalm negativ. Oa şi pamfletarul care îşi arogă dreptul de viaţă şi de moarte asupra celui atacat în numele unei puteri absolute, poetul-profet îşi revendică dreptul afuriseniei totale, „furia" sa atingând paroxismul, tocmai pentru că nu se exercită în numele unei autorităţi lumeşti, temporale. Poetul nu dezleagă viaţa în *Blesteme*, ci o *leagă*, îi curmă virtutea esenţială, aceea de a continua sporind. Această intenţie sterilizatoare a *Blestemelor* argheziene îşi are corespondenţa în maledicţiunile biblice. Chiar cea dintâi dintre acestea, rostita de Dumnezeul Genezei în momentul izgonirii lui Adam din grădina raiului, indică trecerea într-un tărâm mai sterp: „blestemat va fi pământul pentru tine!" (*Gen*, 3, 17). Mai apropiate de blestemele argheziene sunt, printre altele (precum unele blesteme vrăjitoreşti populare, şi blestemele lui Vasile cel Mare), cele din *Deuteronom*: (28, 15 sq.): „Blestemat să fie rodul pântecului tău şi rodul pământului tău, rodul vacilor tale şi rodul oilor tale… Ba să mai trimită Domnul asupra ta ciumă, până te va stârpi de pe pământul pe care mergi ca să-l stăpâneşti. Să te bată Domnul cu

oftică, cu lingoare, cu friguri, cu aprindere, cu secetă, cu vânt rău şi cu rugină…" Blestemele *Deuteronomului* continuă cu un lung pomelnic al dezastrelor. Nu le-am amintit doar pentru a indica arhetipul literar al poemei lui Arghezi, ci pentru a fixa, printr-un plan de referinţă, în acelaşi timp model exemplar, motivul esenţial al acestui plan imaginar.

În *Blesteme* asistăm la o răsturnare a creaţiei, la dezagregarea ei, ca prin acţiunea unui Exterminator niciodată invocat. Creatorul a părăsit creaţia sa şi a lăsat-o pradă uzurpatorului care precipită tot ce zilnic se petrece într-un firesc catabolism cosmic, începe o noapte valpurgică a descompunerii, un sabat al decreaţiei. „Fugarii" ajunşi „în pustie", urmăriţi de blestem, amintesc perechea care a consumat păcatul strămoşesc şi care e izgonită din paradis. Ca un revers al liturghiei cosmice, aurorale, începe sub „luna-n zăbranice" sabatul descompunerii. Imprecaţiile încep prin răsturnarea cuvântului primordial care a „făcut" lumea. În locul luminii este chemat întunericul: „În împărăţie de bezna şi lut să se facă / Grădina bogată şi-ograda săracă". Pe rând sunt retrase apele, soarele, ploile, tot ce e dătător de viaţă. „Nămolul", „spinii", „golul", atribute ale demonici, le înlocuiesc. Viaţa este lovită în rădăcinile ei biologice. Ea nu este curmată dintr-odată, ci condamnată la o nesfârşită agonie. „Întâi, însă, viaţa, bolind de durată, / Să nu înceteze deodată…". Ca şi misticii care nu pot exprima extazele spirituale decât prin termeni de voluptate carnală, tot astfel anxietatea, terorile şi ororile agoniei sunt figurate prin spectacolul atroce-minuţios-concret al torturilor fizice, ale limbii umflate, ale copturii în gură, ale furtunii de alice, ale şerpilor în noapte, în *Infernul* lui Dante şi în *Tragicele* lui Agrippa d'Aubigné întâlnim imagini asemenea ca forţă imprecatorie celor argheziene din *Blesteme*. Sterilizarea artistică, moartea artei este sugerată prin imaginea unei substituţii insidioase: „Pe strunele de la viori şi ghitare / Să-ntinză păianjenii corzi necântătoare". Printre aceste imagini, cele mai pregnante – conform obsesiei fundamentale a poetului – sunt cele ale sterilizării. Uscarea izvoarelor, stingerea soarelui „ca luminarea", topirea zărilor „ca scrumul", troienirea drumurilor cu funingini şi cenuşă, eroziunea tezaurelor, aglomerarea scamelor, a rumeguşului, a rămăşiţelor imunde, apariţia stărilor de agregaţie intermediare – lichide vâscoase, mocirle – şi îndeosebi metamorfozele oribile ale organelor – tumefieri, carieri, uscări, purulenţe, necroze – fac din *Blesteme* un poem al entropiei cosmice, al revenirii la haosul arhaic, al

creaţiei negre.

Sterilitatea apare nu numai sub forma imperativă a imprecaţiilor (pe care le mai întâlnim într-o variantă a poemului din *Cuvinte potrivite*, în *Blesteme de babă*, din ciclul *Ritmuri*). Semnele secării, stârpirii, distrugerii germenilor revin iarăşi şi iarăşi, ataşate tuturor regnurilor firii şi chiar celor care par dincolo de vremelnicie, neafectate de corupţia pământească. Motivul instrumentului artistic lovit de neputinţa se asociază cu acela al putrezirii reduitelor purităţii: visuri, astre, clopote, virginâţaţe. „Nicio vioară nu mai pricepe să mai sune, Chiar stelele, sfinţite şi pure la-nceput, / Au putrezit în bolta visărilor străbune, / Şi zările, mâncate de mucegaiuri, put! / A năzuit un clopot să sune liturghia, / Şi bronzul lui, ca scrumul, din turn s-a risipit" (*Triumful*), Nicio înălţare din pustie, nicio transcendere nu e posibilă. Cerul este şi el pustiu. Insul e „stârpit". Universul sterp este lumea din care ultima lumină edenică este stinsă. Dumnezeu e mort, iar cosmosul „zămislit în şapte zile" se întoarce în haos. Într-o asemenea lume a sterilităţii orice încercare de a crea ceva este zadarnică. Totul este „prea târziu" sau „de prisos". Izgonirea din *paradysum volup-tatis*, din baudelaireianul „*innocent paradis plein de plaisirs* furtrfs" s-a consumat. Omul nu mai cunoaşte: „Curata voie bună şi sfânta bucurie" (*id*.) a începuturilor. Ruptă de izvoarele sale, existenţa umană devine stearpă, o „osândă". Lucrurile omeneşti sunt minate, roase ca de un păianjen interior. Prin condiţia sa omul secretează neantul. Gesturi, acte, visări se golesc de sensul lor, se preschimbă în cenuşă stearpă. Faţă de tablourile coloratei apocalipse urbane expresioniste, imaginile *pustiului* arghezian sunt mult mai radicale în reprezentarea cenuşie a *deşertării* de orice viaţă a întregii lumi: „Pământul e-o moară deşartă / Cu larve cerşind adăpost, / Mişcându-se-n pulberea moartă, / Ce-n haos se deşartă" (*Cenuşa visărilor*).

Heruvimul bolnav – ca imago al sufletului – este atins, cum am văzut de *acedie*. Or, această neputinţă a înălţării spiritului este totodată un morb sterilizant. Firea toată, în jurul său îşi pierde fertilitatea. „Livada, câmpud şi-au pierdut şi „floarea / Şi roadele şi frunza şi culoarea" (*Heruvim bolnav*). Neputinţa înălţării implică o împotmolire şi imaginea împotmolirii în materii dense, sterpe apare adeseori în poezia lui Arghezi, precum acele „Nămoluri fierte, grele, de asfalt" care petrec heruvimul căzut. Firea stearpă este vâscoasă. Ea e scufundată în

mâluri, când nu e împotmolită în nisipuri, prinsă în zgure, sau pierdută în bezne dense, grele. „Grosimea" nopţii semnalează întotdeauna „urâciunea pustiirii", întunericul şi piatra stearpă se întâlnesc în expresii ca: „bezna din zguri" (*Nu v-am sădit*). Natura stearpă este găunoasă, golită pe dinăuntru (precum obiectele din *Tentaţiile Şilntului Antoniu* de Hieronymus Bosch). „Iasca", „pluta scorburoasă" (*Singure vin*) sunt semne ale unei asemenea vidări prin desecare. *Duhovnicească* ne introduce într-o asemenea atmosferă a dezolărilor pustiei, evocând o „noapte groasă", o „noapte grea". Ariditatea, oprirea prolificităţii, semnele putrezirii le întâlnim pe toate în acest poem: „… S-au stârpit cucuruzii, / S-au uscat busuiocul şi duzii, / Au zburat din streaşină lumii, / Şi s-au pierdut rândunelele, lăstunii. / Ştiubeiele-s pustii, / Plopii-s cărămizii, / S-au povârnit pereţii. A putrezit ograda…" Este pustiul, paragina pe care Arghezi o surprinde aproape întotdeauna în preajma sacrului, în dezolarea sterilităţii cosmice, acolo unde izvorul vieţii pare să fie secat, acolo unde nimeni şi nimic nu mai trăieşte („Aici nu mai stă nimeni / De douăzeci de ani… / Eu sunt risipit prin spini şi bolovani…" – id.), acolo tocmai se aşteaptă miracolul, epifania rodului. Paradoxul fecundităţii în imaginarul arghezian rezidă tocmai în contiguitatea sa cu sterilitatea. De aceea, chiar fructul cel mai perfect, mai plin de viaţă este ameninţat. *Lingoarea*, morb arghezian, este o pierdere a apetitului de a fi, o pustiire – trecătoare – lăuntrică. Viermele tânjelii, al stărilor languide pustieşte fiinţele. Somnolenţa, sfârşeala afectează trupul şi sufletul tânăr, virginal. Puritatea, candoarea unei făpturi liliale e maculată, fie că e înger ori fecioară.

În lumea în care domneşte marea secetă, pe „pământul de pedeapsă" apare o falsă rodnicie, o fertilitate artificială. Ea rezidă în abundenţă părelnică, a celui care „a strâns cu neîndurare", a împăratului lumii acesteia, ca şi a „Vraciului", a iluzionistului deţinător şi vânzător de artificii. Tot ce ţine, însă, de urâciunea pustiirii se năpusteşte asupra unei împărăţii prea semeţe. Cosmosul fals se dovedeşte iluzoriu. Scame, mucegaiuri, sânge, puroi, ca şi toată flora şi fauna putrefacţiei, judecă şi condamnă calcule, speculaţii şi eforturi zadarnice, până când nu mai rămâne „dintr-un împărat / Nici praf cât într-un presărat" (*Psalm – Vecinul meu a strâns* cu *neîndurare*). Trezite de tot ce e sterp în lumea omului, imprecaţiile argheziene cheamă împotriva sterilităţii tocmai ceea ce slujeşte sterilitatea, stârpirea.

Blestemă ceea ce e sterp să rămână sterp, până la nimicirea de sine. După cum lauda rodului dă dezlegare vieţii să înflorească în voia ei, blestemul leagă elementul sterp în propria-i sterilitate, în amplul poem *Seceta mare*, blestemul „s-a împlinit”. Stihiile dezlănţuite au spulberat rodul nedrept: „E blestemată brazda trufiei nesătule”. Pustiul se întinde, apocaliptic. Chiar instrumentarul simbolic al Apocalipsei este avariat: „Tobe sparte, goarne dogite / Bat ceasul agoniei”. Verbul însuşi poate fi minat de sfârşitul care se proiectează în imagini apropiate de cele ale unei străvechi literaturi eschatologice ori de cele plăsmuite de fan-tazia poetului popular. „Slova se isprăvise / În mucegaiul poruncilor scrise” (*De dincolo*). Pustia se întinde în planul celor sufleteşti ori spirituale. Ravagiile secetei lăuntrice sunt teribile: sufletul rupt de izvoare, secătuit de tot ce e viaţă este închipuit asemenea unui peisaj lunar, de o ariditate spectrală. Numai în figura alegorică a unui viciu moral (*Pizma*) personalul emblematic poate face apologia sterilităţii infinite: „În sânul meu sămânţa zvâcnită nu-ncolţeşte / … Sunt nesfârşit de dulce şi nesfârşit de stearpă”.

Este posibilă o răsturnare în ordinea fecundităţii? Ceea ce e steril, aparent condamnat, poate să rodească? Sunt texte în care un asemenea miracol al unei cvasire-surecţii, al unui nou început manifestă triumful unei firi în fond invulnerabile. Ce altceva reprezintă, în *Testament*, rodirea târzie a osemintelor în verbul poetic? Robia suferită, „sudoarea muncii sutelor de ani”, întunericul în care au zăcut strămunii se răzbună în fecunditatea cuvântului nou al poetului. Apare „Rodul durerii de vecii întregi”. Desigur, în orice germinaţie e moarte, deci suferinţă. O creaţie nouă, ca un „ciorchin de negi” include „rodul durerii”. Rodirea, în perspectivă argheziană, e oathartică şi justificatoare, în orice imagine a rodului apare o transparenţă, o graţie pură, inocenţă, a unui nou început. Or, izbucnirea unui izvor se poate produce chiar şi în deşert, printr-un miracol. Am văzut că există, o paradoxală contiguitate a imaginilor pustiei, sterilităţii şi fecundităţii în poezia lui Arghezi. Poetul proiectează – pornind chiar din experienţa mitizată a „miracolului” creaţiei poetice o asemenea răsturnare dialectică a sece-tei în rod, în poemul *Crezi basmul*…; „Când seceta mai: stearpă ţi se pare, / Atuncea podideşte izvorul tău mai tare, / Şi albia, uscată ca un drumeac de ţară, / A izbucnit o dată şi dă pe dinafară. / Aseară ţi-era pana din călimară seacă. / Şuvoiul azi o-nneacă. / Minunile se iscă din peşterile pline / Nainte să ajungă

izvoarele la tine". Într-adevăr, spre deosebire de Rimbaud, „văzătorul", nevinovatul obsedat de viciul şi abjecţia umană, pentru care lumea era minată, lucrurile şi fiinţele scurgându-se în neant, golindu-se şi dezgolindu-se prin natura lor, întoarcerea în haos, sfârşitul fiind de dorit, pentru Arghezi sterilitatea este doar o ameninţare continuă, o vulnerabilitate a creaturilor, a creaţiei, ce nu poate opri până… la urmă rodirea. Creaţia trebuie să triumfe şi triumfa mereu asupra descompunerii; sfârşitul înseamnă mereu un nou început. Apocalipsa arghezianã anunţă o geneză. Cosmosul se naşte mereu din haos.

Pentru sufletul „ce nu ştie de izvor şi roadă" (*Muntele măslinilor*), izvorul nu e pierdut pentru totdeauna. Căci din şesul sterp în care vieţuieşte se înalţă muntele cu ale sale „cădelniţi de izvoare" (*id.*). Dincolo de lumea sublunară, coruptibilă, a „şesului turtit", există o lume stelară care „zilnic… se sporeşte". La antipozii blestemelor arghezieneinvocări ale demonului pustiirii, sunt invocările fecundităţii. Lauda rodului, chemarea sa în bi-necuvântări revelează o fervoare profundă pentru tot ceea ce germinează, produce şi se reproduce, un patos al fecundităţii. Acesta răspunde unui patos echivalent al neîmplinirii. Suferinţa neîmplinitului, a nerealizării, a ceea ce n-a putut sau nu va putea să fie (lamentaţia baude-lairiană pentru „*ce qui ne sera jamais*") este rareori exprimată în poezia lui Arghezi. Acesta dispreţuieşte afectele *moi*, regretele, oftatul zădărniciei. Plângerea neîmplinirii se face auzită astfel în *Târziu de toamnă*, nu fără oarecare detaşare de acel „Spital de întristare, de căinţă! n care-ţi plângi iubirea nentâmplată / Şi-ţi aminteşti cu dor, cu o suferinţă / Făptura nentâlnită niciodată". Niciun mister, nicio enigmă nu se schiţează (ca de atâtea ori în lirica „trecătoarei", a „neîntâlnitei" lui Baudelaire) în jurul acestui gol al neîmplinirii. Iar semnele pustiei, ale vidului sterp sunt investite, cum am văzut, cu o aură de apatie ce nu suporta tonul patetic al lamentaţiilor. Un patos al fecundităţii se ataşează însă frecvent de un mister al rodului care îşi găseşte expresiile figurate cele mai diverse în lirica arghezianã.

Unde poate fi găsit rodul? Iată marea întrebare subiacentă în căutarea fecundităţii, în care-anume-ïïÔarê şi tulpina / Dospeşte sucul „Îructului Său cald?" – *Psalm* IV. Vom vedea comentând Psalmii „că rodul în aceste versuri se identifică cu sacrul. El nu rămâne mai puţin imagine a fertilităţii cosmice. *Locul* rodului, asupra căruia poetul întreabă cu anxioasă aşteptare Noaptea, Bezna, asemenea lui Parsifal

ispitindu-l pe regele Pescar asupra locului în care e ascuns Graalul, nu e într-un *dincolo* inaccesibil, ci într-un dincoace care se oferă. Nu printr-o transcendere a acestei lumi, nu printr-o negare a ei, ci prin afirmarea ei cea mai intimă descoperă el locul, izvorul rodului. Acesta apare în pământul matrice, în fructul matern, în Magna Mater, dispen-satoarea feminină a vieţii cosmice. Noaptea, îndeosebi, este plină de germeni, în întunericul ei se ascund larvele, promisiuni ale vieţii fertile. Dar noaptea este, totodată, timpul prin excelenţă al misterului. Motive arhaice (ale unor mitologii străvechi, ale unor „credinţe" populare ori ale unor speculaţii „culte", gnostice) se străvăd în această poezie a căutării rodului în întunericul tainei. Poetul regizează misterul în jurul germinaţiei, al naşterii. Lumina în întuneric este o revelare a misterului naşterii. Apariţia rodului, în această viziune, nu este miraculoasă. Miracolul presupune pătrunderea unei transcendenţe în planul imanenţei, o răsturnare a naturii, în misterul arghezian nu întâlnim, însă, cum credea Pompiliu Constantinescu – interpretând lirica aceasta prin termenii filosofici lui Lucian Blaga – o prezenţă a harului, a „sofianicului" care coboară transfigurând firea, în schimb se revelează o prezenţă harismatică în misterul rodului. Natura devine transparentă, revelându-şi germenii, sau izvorul, sau miezul. Noaptea argheziană se revelează întotdeauna într-un mister al luminii. Căci lumina argheziană comunică, deschide bezna lumii arhaice a începuturilor; lumina e născătoare de lume: „Rece, fragilă, nouă, virginală, / Lumina duce omenirea-n poală..." (*Vânt de toamnă*). De metaforica aceasta a luminii aparţine şi sensul ei ca bună-vestire. Lumina marchează epifania rodului. Misterul acesta al luminii este plin de elemente arhetipale, precreştine, ceea ce se străvede în riturile care înconjoară *naşterea la lumină*: beţia sacră dionisiacă, htonicul vocilor subpământene etc. Transfigurarea naturii în trecerea de la întuneric la lumină, în misterul fecundităţii, nu o transformă într-o supranatură. Firea rămâne fire însă revelată, împlinită în rodul ei.

Acelaşi mister al fecundităţii apare în ritul nu mai puţin arhaic al plugarului fertilizând pământul, în gesturile sale primordiale. Şi aici apare o lume arhetipală, a începuturilor absolute, o lume „de-nceput de leat" (*Belşug*). Munca plugarului, trudă adamică, este repetiţia mitică a unei defrişări originare a pământului osândei: „Pământul greu, muncit cu duşmănie" (*id.*). Nimic din idila semănătoristă în înfăţişarea acestui rit auster. Iar plugarul este un sacerdot arhaic, un iniţiator:

„Plugule, cin te-a născocit, / Ca să frământi a şesurilor coaje / Şi să-n-lesneşti îndătinata vraje / De-a scoate-n urmă-ţi bobul însutit?” (*Plugule*). E o lume a osândei preschimbată în bucurie. Plugarul e singurul creator asemenea celui divin, care creează *ex nihilo* – „cu nimic”. De aceea, e singura fiinţă învrednicită de a fi în „umbra” divinităţii. Că umbra este a Creatorului sau a lui Adam, că brazda „duce către cer” sau coboară în pământ, e acelaşi lucru. Esenţial este misterul rodirii petrecut în desfăşurarea intemporală a ritului mitic. „Grâu, popuşoi, săcară, mei şi orz, / Nicio sămânţă n-are să se piardă” (*Belşug*). Ţara poetică a lui Arghezi, nu este nici ea patria semănătoriştilor, ci miticul tărâm privilegiat al unei rodiri perpetui, un eden regăsit, „… Al cărei Ian a strălucit întâia oară / Cădelniţelor sufletului meu fierbinte…” (*Întâmpinare*). Pe acest tărâm totul se întrepătrunde, toate îşi corespund: bătaia inimii, jocul în bătătură, ritul plugarului, zvâcni-rea ritmică a cântecului, frământarea aluatului. Corespondenţe ale unei vieţi plenare. Rodul apare în „lumea sufletului” ca şi în holde, în creşterea aluatului, în dansul cosmic. Regăsim, în perspectiva *ţării* fecunde, acea frământare, topire şi purificare a suferinţei prin „cântec şi joc”, pe care o închipuia „sudoarea muncii sutelor de ani” metamorfozând „Sapa-n condei şi brazda-n călimară”. Rodul se revarsă în afară şi înăuntru: ţara îmbelşugată, ca motiv al reveriei fecundităţii, este un spaţiu material şi spiritual, legând infimul cu supremul, gunoiul umil şi spiritualul extrem, ca în versuri imperative din *Nu te teme*: „Pleacă-te, îmbelşugată, tu, tulpină, peste ţară, / Şi cu rodul greu sărută şesul vetrei, de gunoi. / Scoate vârfuri, de te bizui, şi podoabe în afară; / Rodul va cădea şi singur înăuntru, înapoi”.

Sterilităţii omului rupt de izvor, trăind sub „osândă”. al sufletului şubred ce nu cunoaşte roade, îi opune poetul mari embleme ale rodului: muntele, izvorul, aştrii, unele păsări (de ex. şoimii). Acestea nu sunt simboluri univoce ale fecundităţii. Ele tutelează însă misterul rodirii. Embleme ale *înălţimii*, evoluând între cer şi pământ, ele participă la *nunta cosmică* viziune a rodului ameninţat, tri-umflând asupra semnelor pustiei cosmice, a sterilităţii şi neantului.

Muntele (arhetip izomorf cu arborele vieţii), dispensator al fertilităţii universale, se înalţă din şesul „flămând de înălţime”, şi stă „cu piscul în Tărie”, „neclintit în visul de azur” (*Muntele măslinilor*). Aceeaşi atracţie a înălţimilor, aceeaşi cutezanţă într-un alt registru, al

firului de iarbă cătând cu vârful lui „în infinit" (*Chemarea*). Muntele ca şi iarba sunt, în poeziile lui Arghezi, indicii ale unei uniuni posibile între „cele de sus" şi „cele de jos". Cununia cerului cu pământul se consumă, sau măcar se propune în legătură cu alte locuri sau lucruri din imaginarul poetului. Toate sunt simbolizate prin acel potir „… cuprins în singura lumină / Ce-o altoieşte cerul pe pământ…" (*Potirul mistic*). Firul de iarbă e: „Născut dintr-un crâm-pei de soare. / Şi o fărâmă de pământ" (*id*.). Prin fire ţine de sol, dar, totodată, „e de-un fel cu cerul cel înalt" (*id*.). Tot astfel masivul pietros al Muntelui este neclintit în „visul de azur" al văzduhului. Ceea ce e sterp, pietros şi uscat în făpturile acestea se transfigurează prin unirea cu cerul. Nu atribuim acestei cununii sensul unei hierogamii. Este o căsătorie cosmică, nu una mistică. Ea este apoi o cununie lipsită de sens erotic, îndreptată exclusiv spre rod. În lirica argheziană a fecundităţii ciclul fecundităţii cuprinde totul, ca într-un dans universal, în pământul greu în care nu se pierde nicio sămânţă, în acele „pietre sterpe şi uscate" printre care se iveşte firul de iarbă, în vântul care poartă sămânţă, în ploaia mănoasă, în tuberculii cartofilor care sunt gata să nască, prin care harul a trecut „virginal, candid şi holtei" (*Har*), în bunâvestirea femeii cea plină de dar căreia parcă-i creşte-n sân o fragă" (*Bunavestire*), ori în chemarea severă a poetului „de-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte / Şi de-a rodi metale doar…" (*Psalm* III), peste tot sunt matrice cuiburi, potire în care se zămisleşte, în care se dezvoltă rodul, în întunericul de uter al pământului, ca şi în acela al pântecului femeii, se desfăşoară misterul pentru care poetul păstrează tonul secretelor fervori. Ei excelează în imaginarea palpitului ramurii înflorite, al neliniştilor tinerei femei căreia îi „creşte în sân o fragă", al înmuguririi cartofilor. Sobolii „… înalţă biserici, muşuroaie" (*Creion*) amintind epifania fecundităţii, ca şi şoimii şi astrele care împresoară Muntele, ori poetul împrejmuit cu noapte, aşteptând „ca o făclie, / înfăşurată-n iederi şi-n frunze de leandru…" (*Heruvic*) să i se lase de sus o stea, să i se dea un har al rodirii, sau altă dată, invocând o ploaie caldă, o ploaie mănoasă pentru fertilizarea ogorului său (*Denie cu clopote*). În faţa spectacolului fecundităţii universale, poetul copleşit – ca profetul biblic în faţa cerului înstelat al Orientului – exclamă: „Nu ştiu culesul lumii de unde să-l încep" (*Heruvic*). Beat de beţia îmbelşugatului banchet cosmic, după ce a trecut prin spaimele secetei, descoperind pretutindeni rodul, el se descoperă pe sine rodind în pofida temerilor,

anxietăţilor sterilităţii, înţelege că izvoarele fecundităţii din marele univers ai văzutelor sunt în acelaşi timp izvoarele care hrănesc universul poetic. Vigoarea vitală pe care poeţii o extrag, din pământ, din cer, ori din ei înşişi, trece prin acest analogon al tuturor celor ce sunt: cuvântul. Invocările puterilor obscure ale rodniciei sunt frecvente şi tonul lor cultic pare să le dea tuturor o semnificaţie religioasă. Dar este numai un efect al transpunerii unei fervori pe alte planuri ce nu sunt decât aparent cultice, prin metaforica sau simbolica folosită.

Timpul şi vecia între corupţie şi împlinire

Temporalitate erotică Aşteptare *Separaţie* Orologiu Amintire Panoptic *funerar Corupţia temporalităţii Timpul stătător Descompunerea timpului prin durată* «Agonia Ceţosul *Pustia-nevreme* Vecia *Infinit* fi *infinitezimal împlinirea timpului Uciderea timpului*.

În *Cuvinte potrivite*, poetul *numeşte* Timpul în conjuncţie fie cu emblemele Eresului, fie cu cele ale Sacrului. O temporalitate erotică, în primul caz, un netimp divin, în al doilea, în acelaşi amplu ciclu poetic, atunci când e luat în sine ca durata, ca devenire, timpul se macerează pe sine, se goleşte, tinde spre un neant temporal. Este posibilă o mântuire în timp, a timpului, de timp? Apare cu evidenţă interogaţia febrilă a poeziei pe acest plan aparţinând unei sfere mai largi, metafizice. Interogaţie nu a unui contemplativ, ci a unui „activ", a unui răzvrătit ce suferă din pricina determinărilor, a ordinii temporale. Anarhismul spiritual arghezian vizează, printre altele, mecanica orologiului, a timpului măsurat, a acelor ceasornice la confecţionarea cărora – prin jocul obişnuit până la banalitate al unui destin ironic – a contribuit, la micul strung domestic, în perioada sa helvetica.

Timpul conjugat cu iubirea apare îndeosebi în expresiile aşteptării, despărţirii şi aducerii-aminte. În aceste situaţii, o sensibilitate erotică exacerbată îşi află echivalentul în câteva din cele mai surprinzătoare formule poetice implicând conjuncţii şi separări în ţesătura însăşi a temporalităţii. Să luăm, drept pildă, texte din următoarele poezii: *Melancolie*, *Despărţire* şi *Arheologie*.

Melancolie poate fi analizată, firește, ca o poezie „de iubire". Dar, tematic, e mai pregnantă în structura ei prezenţa unui nucleu temporal, decât al celui erotic. „Melancolia" nu derivă, decât secundar din jindul amoros sau din apariţia târzie a făpturii mult aşteptate. Chiar acest „târziu" indică o sursă mai apropiată a melancoliei în

termenele, amânările, întârzierile Timpului. Totuşi, numai timpul erotizat, al aşteptării unei fiinţe îndrăgite, îndeamnă la descoperirea, în sensibilitatea reflectată, a unei conjuncţii stranii între timpul cosmic şi timpul aşteptării, ca şi a unei disjungeri între ele, disjuncţie mult mai evidentă în celelalte două poezii amintite, într-adevăr, *Melancolie* se deschide prin indicarea unui moment sperat de întâlnire în timp, de oprire a trecerii într-o oră favorabilă, într-un *kairos*, cum ar fi spus elinii: „Am luat ceasul de-ntâlnire…" Dar această conjuncţie, a îndrăgostiţilor, în ceasul prielnic, ca şi conjuncţia timpului trăit al aşteptării cu timpul obiectiv impasibil, măsurat de ceasornice, nu se petrece fără tulburare, în aşteptarea celei dorite, „Orele şi-au împletit / Firul loieu firul mare". Firul mare aparţine timpului cosmic, stelelor care se rotesc, precum şi acelor ceasornicului; firul orelor aşteptării sunt împletite cu acest mare fir al timpului. Dar atunci când conjuncţia dorită pare să se împlinească, cel care aşteaptă preferă să rămână în suspense-ul aşteptării, al timpului incert, în provizorat. De ceea ce se teme, parcă, e definitivul împlinirii timpului, un fel de sfârşit, de moarte a timpului în timp.

În *Despărţire*, ora trăită este din nou opusă timpului aşa-zis obiectiv. Dar, de astă dată, orice conjuncţie e de *TIMPUL ŞI VECIA INTRE CORUPŢIE ŞI ÎMPLINIRE fi* & anunţată, şi separarea se vădeşte printr-o formulă poetică mai sesizantă încă decât aceea a împletirii firelor din *Melancolie*: „Când am plecat, un ornic bătea în ceaţă rar, / Atât de rar că timpul trecu pe lângă oră". Ca şi aşteptarea, despărţirea, în registrul sensibilităţii argheziene, este o stare a timpului erotizat. Desigur, despărţirea iubiţilor este cea care determină, poetic, acea perturbare în ordinea temporală. Dar „despărţirea", în această poezie, este închipuită nu între „inimi", ci între ore, bătăi de orologii şi timp. O dramă a temporalităţii, s-ar putea spune, nu fără oarecare pedanterie, dar nici fără oarecare dreptate. Căci, asistăm la o separare, mirabilă, a timpului cosmic (a „firului mare" din *Melancolie*), de ora trăită a amanţilor dezuniţi. Despărţirea produce o încetinire, până la abolire, a timpului trăit, un fel de leşin al timpului. La această sincopă participă ornicul ce bate tot mai rar, suspendându-şi chiar bătaia: „Cu limbile oprite pe palidul cadran…" Mecanismul participă la deruta temporală a sensibilităţii: „Nu l-ai simţit că este părtaş la jalea noastră?" Dar acest motiv al ceasornicului sensibil (pe care-l mai întâlnim în alte poezii: *Creion*, *Ploaie*, *Gravură*), cu toată antropomorfizarea instrumentului de

măsurat scurgerea, nu elimină cu totul nici aici semnificaţia mecanismului invocat mereu, ca o probă a indiferenţei, a impasibilităţii timpului obiectiv. Acest timp văzut prin măsura lui e de o neutralitate, de o detaşare perfectă. Orologiul marchează tocmai orele detaşate de timpul omului, ore care, totuşi, îl constrâng pe acesta la supunere. Ne amintim (fără a sugera vreo legătură cu textele poetului nostru) bergsoniana distincţie între timpul mecanic şi cel viu, trăit, durata pură. Or, ceasornicul imperturbabil care bate în unele poezii ale lui Arghezi este *străinul*, unul din agenţii străini, vrăjmaşi, ce pândesc omul. Chiar şi în *Despărţire*, unde găsim aluzii la o participare oarecum simpatetică a ornicului la patosul separării amanţilor, bătaia lui (secondând-o ca un ecou pe acesta a inimilor) rămâne în urma lor, ataşată de eul lor pierdut: „Poate mai bate încă secunda de atunci…" Într-o singură poezie, motivul orologiului, pare conjugat cu acela al trăirii, dar şi aici, în realitate, sunt trei mecanisme ritmate – unul fiind ceasornicul mecanic, celelalte două, ca fenomene ale naturii, neimplicând decât tocmai prin metaforizare o participare a sensibilităţii. „Orologiul, ploaia-n urmă / Şi cu inima-ntr-un ritm, / Bat secundele ce-n turmă / Ne-ncetat au tot murit" (*Gravură*). Moartea lentă a timpului (perpetuu agonizant), nicidecum înaintarea sa triumfătoare este semnificată prin imaginea sau motivul ceasornicului. Toate ornicele şi orologiile din versurile lui Arghezi anunţă disoluţia.

Aşteptarea vană ca şi despărţirea alimentează adu-cerea-aminte. Dacă prima priveşte într-un viitor ce se dovedeşte gol, ultima se întoarce spre hăul nu mai puţin vid al trecutului. Prospecţiunea ca şi reminiscenţa, în lirica argheziană, descoperă deopotrivă neantul. Atât aş-ieptarea, cât şi aducerea-aminte sunt stări în care se revelează o temporalitate erotizată. Ca şi ornicul cu memoria încremenită din *Despărţire*, sufletul în poezia *Arheologie* îşi rememorează iarăşi şi iarăşi acelaşi trecut osificat. Asocierea substanţială a reminiscenţelor cu osemintele (pe care o întâlnim nu o dată la Arghezi) trimite spre aceeaşi pietrificare a trecutului imperiu al morţii. Memoria echivalează cu o „arheologie", cu atât mai deşartă cu cât aducerile aminte scot la suprafaţă simple oseminte de nerecunoscut. „Sufletul meu îşi mai aduce-aminte, / Şi-acum şi ne-ncetat, de ce-a trecut, / De un trecut ce mi-e necunoscut, / Dar ale cărui sfinte oseminte // S-au aşezat în mine far să ştiu, / Cum nici pământul ştie pe-ale lui…" Nimic viu în acest osuariu al trecutului;

rememorarea nu e decât a morţii. Această dimensiune a timpului consumat e asociat în imagine cu pământul (elementul cel mai puţin mobil) şi încă cu pământul-necropolă, „în care dorm statui lângă statui / Şi-i zăvorât sicriu lângă sicriu". Continuând, în *Arheologie*, desfăşurarea acestui panoptic funerar, amintind şi epitafele, poetul evocă – printr-un remarcabil salt într-un alt registru – o altă stranie separare a timpului de ore: „Prin aer, timpu-i despărţit de ore, / Ca de mireasma lor nişte garoafe". Privind în trecut, încercând să deosebeşti ceva în zvonul neîntrerupt de murmure ale timpului scufundat, ajungi la aceeaşi separare a timpului (a „firului mare") de orele trăite. Sepa*timpul şi vecia* între *corupţie şi împlinire* rate de mireasma lor, garoafele devin embleme funerare, pe când mireasma singura e pură evanescenţă. Tot astfel vocile se desprind de vorbitori şi, când aceştia pier, tăcerea e un zvon de murmure fantomatice: „Tăcerea vocile şi le-a pierdut, / Care-o făceau pe vremuri să răsune. / Aud ţărâna doar a vocilor străbune, / Cum se desface, cum s-a desfăcut". Translaţiile în acest joc imagistic (dintre cele mai proprii imaginarului arghezian) stabilesc paralelisme între entităţi cu totul diferite. Dar toate aceste separări, disjungeri ale substanţelor, nu de accidentele lor „ci de însăşi forma lor vie de manifestare se rotesc în jurul despărţirii esenţiale a „timpului" de „ore". Spărtură care, repetându-se, înţelegem că reprezintă un punct nodal în universul imaginar arghezian. Timp spart înseamnă timp mort. Temporalitatea este, în această viziune, ameninţată. În aşteptare, deci proiectat spre viitor, firul mare al timpului mai este legat de acela al orelor, legătură fragilă, în amintire, ruptura e consumată.

Ruptura aceasta nu e decât urmarea unei corupţii latente de care suferă temporalitatea. Numeroase texte vorbesc despre o boală a timpului. Temporalitatea e echivalentul dezagregării, al unei descarnări („Când nu mai are timpul nici trup, nici os…" – *Bărăganul*). Cea mai autentic arghezian privire asupra timpului este aceea care-l identifică cu corupţia continuă, în mod obişnuit (în cazul frecvent al clasicelor lamentaţii privind scurgerea inexorabilă a vremii, ca în horaţianul „*Eheu fugaces*…", sau în cazul romanticelor vituperări împotriva nestatorniciei clipelor) dezagregarea e atribuită devenirii temporale. Vom întâlni aluzii la acest aspect al corupţiei prin scurgere şi în lirica lui Arghezi. Dar specifică acesteia este un alt gen al descompunerii timpului în timp, prin inerţia sa, printr-o stază

temporală. Tocmai *timpul stătător* este aici originea dezagregării. Astfel: „Nămiezul întârzie în ora dimineţii" (*Oraş medieval*), şi din această întârziere a sa totul se conservă într-o neîmplinire bolnavă. Nimic nu ajunge niciodată la zenit. Statornicie pestilentă, ca şi a lacului „bolnav de mii de ani" (*Târziu de toamnă*), bolnav din pricina zăcerii în morbideţa milenară. Durata încremenită a timpului somnolent e o agonie fără sfârşit, o stare letală (astfel e: „Timpul otrăvit, răzimat de morminte…" – *De dincolo*). De aceea, înţelegem că îndemnul sardonic din *Binecuvântare*: „Şi veacuri oarbe să clădiţi, / Dormiţi, dormiţi!" se referă la somnul de moarte al timpului zadarnic, orb care creşte în gol, care zideşte Nimicul.

Cu adevărat terifiante sunt semnele descompunerii timpului prin *durată* (nu prin devenire) în *Blesteme*. Cele două zăceri – ale bolnavului şi ale timpului – se suprapun. Timpul însă devine sursă de boală: „Întâi, însă, viaţa, bolind de durată…" Toate elementele duratei se preschimbă, prin întârziere, în instrumente de tortură. Ca într-o grădină a supliciilor în care un Hieronymus Bosch sadic ar imagina chinuri nemaipomenite ale unui Chronos ce-şi pustieşte fiii în timp ce se devorează pe sine, tot astfel cele mai teribile „blesteme" argheziene nu sunt cele ce ţin de descompunerea fiziologică, ci de această corupţie a temporalităţii: „Să şchioapete ziua ca luntrea dogită, / Să-ntârzie ora în timp să se-nghită, / Şi, nemărginită, secunda / Să-şi treacă prin suflet, gigantică, unda: / Pe sârma tăioasă a veciei, în scame / Şi rumegătură să vi se destrame". Netimpul veciei este deci cel care provoacă toată această disoluţie temporală. Cum, vom vedea, vecia nu e la Arghezi sursă sempiternă, ci moarte a timpului.

Începem să înţelegem ce înseamnă, în fond, temporalitatea în economia acestei lirici. Sensul ei esenţial (ca şi al eros-ului arghezian, cu care am văzut că timpul, sub toate ipostazele, e strâns conjugat) este agonia. Fie prin separare de sine, fie prin corupţie latentă, timpul e macerare de sine spre moarte, întreaga poezie argheziană a timpului trecut indică acest sens al temporalului. Dar, desigur, nuanţele sunt tot atâtea câte apariţii ale motivului. Căci şi poziţia în raport cu trecutul, cu anterioritatea, diferă de la retrospecţia simplă, la pierderea în „pustia vremii".

Sunt rare ore de rememorare, de privire calmă spre trecut în această poezie (de ex. În *Poate că este ceasul*: „Să ne privim trecutul în faţă, liniştit…"). Calmul e aparent. Rememorarea se preschimbă în

judecată. Se ivesc tribulaţii, exultări şi deprimări în timp ale timpului. De altfel, poetul nu cunoaşte, sau, mai exact, refuză cantilena blinda, duioasa, melancolic-surâzătoare a unor *tempi* passait. „Ştiţi voi ce vorbă este vorba «ieri»?" întrebarea aceasta adresată plopilor, întrebare retorică, este totuşi expresia unui patos al timpului revolut, patos preauman. Numai pentru om, acest „ieri" are un tâlc grav. În aceeaşi poezie – *Oseminte pierdute* – în care întâlnim întrebarea, greul trecutului sporeşte prin faptul că nicio alta fiinţă în afara omului nu-l cunoaşte. Lucrurile inanimate-ca şi făpturile însufleţite par să rămână „ca dintru început". Acel „ieri" atât de uman înglobează în ireversibilul său întreg trecutul. Timpul în faţa cunoscătorului e-întotdeauna timp pierdut. Ca şi în *Arheologie*., „osemintele pierdute", „mormântul nimănui" sunt imagini ale *acestei* pierderi, a morţii timpului. Zadarnice legăturile cu trecutul. Ele nici nu există. Omul nu-şi poate ataşa în niciun fel timpul. Aceasta e, de altfel, morala unei fabule metafizice, O *zi*, în care separarea timpului de om „a lui „ieri" de azi, se soldează prin pierderea ireparabilă a trecutului. „Ziua de ieri s-a ţinut după mine…", această zi e echivalentul tuturor zilelor omului. Exortaţia finală, în care citim anxietatea agoniei oricărei zile este moralitatea fabulei acelui „ieri" care asemenea unui „câine flămând" s-a crezut legat de om cu o curea ce nu există: „Cine şi-a pierdut o zi cât o viaţă / S-o caute repede. Se înnoptează. Se lasă ceaţă".

Confruntarea cu trecutul revelează întotdeauna deşertăciunea timpului ca şi, de altfel, a confruntării. Niciodată, parcă, incertitudinile argheziene, acele ezitări între fiinţă şi aparenţă, între convingere şi părere nu sunt mai tulburătoare ca în aceste întâlniri cu şinele scufundat. Cele trăite odată se risipesc în vis, după cum cei ce-au fost s-au preschimbat în pulbere. Obliterarea existenţelor e-paralelă cu aceea a amintirilor în timp. Linii în palmă, umbre, voci, miresme, aburi, tot ce e mai nelămurit, mai confuz închipuie trecutul ca disoluţie. „XJite-ţi trecutul în palmă […] / Seamănă măcar a trecut / Crâmpeiele acestea / Ce par să urzească povestea, / Icoanele şterse, în care umblă / O umbră de umbră?" (*Timpuri*}. Această „umbră de umbră" nu îngăduie nici măcar credinţa în fiinţa trecutului. N-au rămas nici osemintele făpturilor în această amintire ce se descoperă teatrul unor jocuri părelnice de umbre. Ce e mai evanescent decât umbra? Mirosul invizibil e o emanaţie şi mai subtilizată a trecutului: „Când nu mai are timpul nici trup, nici os, / Vântule, îmi cunosc neamurile şi strămoşii

după miros" (*Bărăganul*). Ecouri tot mai rare, mai vagi, ne vin dinspre acest timp tot mai confuz, mai ceţos, în care se pierd dureri trecute, şoapte de regret, rumoarea surdă a timpului, murmure tot mai indistincte. Amintirile chiar nu sunt decât emanaţii la fel de neguroase ale acelei nebulozităţi. Zadarnică invocarea adresată sufletelor defuncte: „Sunaţi în amintire, voi, suflete, pe rând / Câte-aţi trecut prin mine şi câte-aţi mai rămas, / Câte v-aţi şters de-a pururi şi cărora un gând / Sau licăr de lumină vă ţine loc de glas" (*Voci*).

Toate aceste substanţe difuze, emanate, la limita între fiinţă şi aparenţă, mereu într-o primejdioasă ambiguitate, mereu în căutarea unei coagulări a confuziei, reprezintă echivalentul imaginar al unei temporalităţi agonice. Timpul, sub specia trecutului, nu poate să fie, nici să *nu* de El este irosire continuă şi nimic nu-l surprinde mai bine, pe planul imaginarului, decât evocarea *ceţosului*, a celor ce se spulberă pe măsură ce apar. Trecutul agonic mereu în suspensie între a fi şi a nu fi îndeamnă la indeterminările, la perplexităţile interogative. Când Arghezi îl evocă sau invocă, el recurge la ezitările interogaţiei. „Cine-o veni atuncea din vechiul tău trecut / Să sune-n întuneric şi-n timp cu mână moartă?" (*Voci*). Sau, şi mai indecis între trăire şi părere: „... Şi, iacă, / Sunt incluşi toţi în anii tăi, în trecut! / Şi-ai trăit? Ţi s-a părut?" (*Făclii*). Echivocurile, figurile ambiguităţii sunt cele mai apropiate exprimării acestei pendulări interogative. Cum se poate spune despre cel ce nu e, că a fost vreodată, când o vecie a nefiinţei, ca şi o lipsă totală a semnelor, neagă fiinţa. „Tu pe vecie ne-i mai fi, / Şi-ai fost, mă-ntreb vreodată?" (*Doliu*). Trecutul agonic e absorbit de golul absolut.

Toate încercările de recuperare a trecutului eşuează pe plaja pustie a imposibilei întoarceri în timp. Insistenţa cu care poetul revine asupra eroziunii fatale a celor trecute, asupra corupţiei semnelor, asupra eşecului oricăror tentative ale reminiscenţei indică nu numai neantizarea, *prin* timp, ci identificarea timpului cu neantul. De aceea» figurile cele mai frecvente prin care poetul numeşte timpul sunt cele ale *pustiei*. După ce se întreabă dacă cea care nu va fi în veci a fost vreodată, se simte pradă timpului sub chipul său cel mai autentic arghezian: „Pustiul mă învălui..." (*id.*). Supt de nefiinţă, trecutul e deşertul, după cum viitorul e absorbit de o vecie ce nu va mai fi. În timp nu sunt decât „drumuri fără drum" (*id.*), embleme ale neantului. Tot într-o asemenea nonexistenţă debuşează orice căutare. „Caut

vremea: nu e vreme" (*Incertitudine*). Pustia vremii e o *nevreme*: una dintre cele mai profunde intuiţii ale gnozei poetice argheziene. Ea reprezintă timpul abolit, un negativ al timpului. Vremea vremuieşte, se macină, e deşertare de sine, e un gol ce se goleşte. „Pustia vremii, străbătută / de şoimi de scrum şi de nisip…" (*Psalmul de taină*) e una din viziunile sum-bru-superbe, aparţinând registrului apocaliptic, viziune a-timpului ca neantizare universală.

Şi, totuşi – în temeiul ambivalenţelor profunde ale structurii acestei poezii – există rare clipe de graţie când apare ca o punte peste prăpastia timpului, iar trecutul pare reintegrabil. Clipe de cedare, de renunţare la tensiunea impusa de negarea temporalităţii cu toate dimensiunile sale? Arghezi nu-şi îngăduie oftatul paseist, nu alunecă pe panta minorei rezistenţe în faţa ispitelor trecutului regăsit în romanţa sentimentală. Când, rareori, mărturiseşte: „Nu-s prin urmare-nstrăinat / Pe totdeauna de trecutul meu" (*Denie cu clopote*), sau: „În mine se deşteaptă o-ntreagă omenire / Sunt cei ce-au fost pe vremuri, sunt cei ce sunt acum, / Câte-o grădină veche surpată-n survenire, / Mi-aruncă, dinainte belşuguri de parfum" (*Rugă de vecernie*), ceea ce se anunţă e o resurecţie, o transfigurare a trecutului, o modificare radicală a timpului, în asemenea momente, ruptura cu trecutul, de atâtea ori evocată, declarată, pare abolită. Timpul mort pare că învie. Deschidere pasageră spre un netimp de astă dată pozitiv, restaurator în idealitate al timpului. Resurecţia este o stare charismatică, vădită printr-un belşug subit, nefiresc, printr-o revărsare de parfume şi ape bogate, fecunde. „Norul ce mă răpise s-a spart! / Ploaie caldă! ploaie mănoasă! / Curgi darnica pe ogorul meu, / Din care morţile sufletului / S-au deşteptat" (*id.*). Semnul transcendenţei (ca de atâtea ori în poezia lui Arghezi) se arată prin zburătoare, prin „Acvila amintirii" ce vine „de dincolo" şi zboară în „văzduhul înstelat" (*id.*) Odată cu aceste semne ale unei resurecţii „de dincolo" a timpului supus legii inexorabile a disoluţiei tuturor lucrurilor şi făpturilor „de dincoace", intrăm într-o altă zonă, de limită, a temporalului. Golirea de sine a timpului este urmată de o împlinire a lui? După ce în anterioritate sau în posterioritate, în retrospecţie sau prospecţie durata îşi demonstrase deşertăciunea, unde mai poate încăpea acel plin al timpului? Arghezi nu cântă, asemenea atâtor lirici, de la epicureii lui *carpe diem* la misticii clipei plenare, momentanul desăvârşit. El nu privilegiază anu –, mite clipe. Şi, totuşi, transfigurarea

timpului, structural agonic, este instantanee, în neantul său intervine, într-o clipă ce atinge planul timpului fără să aparţină acestuia, *vecia*. Sub diversele sale forme verbale („veac", „veacuri", „vecie", „vecii"), şi cu o semantică destul de complexă, veşnicia revelează dimensiuni radical diferite ale acelui sentiment al timpului, ca şi al expresiilor sale, întrezărite până acum.

— Ca exemplu pentru libertăţile pe care şi le ia Arghezi faţă de limba „neaoşe", Şerban Cioculescu cercetează folosirea cuvântului *veac*, căruia poetul îi acordă excepţional pluralul ambigen uzual („Şi anii mor şi *veacurile pier*..." – *Psalm*) sau pluralul masculin, oarecum bisericesc („Ca şi în *vecii* trişti de mai târziu..." – *Psalm*). Uneori, pluralul *vecii* al substantivului feminin *vecia* are sensul de *veacuri* („Rodul durerii de *vecii* întregi" – *Testament*), singularul fiind şi el folosit când cu sensul de *veac*, când cu cel de *eternitate*. Criticul mai remarcă utilizarea cuvântului *veac* în sens de *veşnicie* <C1 Şerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui T. Arghezi*, ed. II, Minerva.

— Bucureşti, 1971, pp. 31 – 33).

Vecia, veciile nu reprezintă, în accepţia argheziană, sempiternul, dilatarea *in saecula saeculorum* a timpului ci, dimpotrivă, încetarea, abolirea oricărui timp. Sensul devenirii ca agonie, ca mortificare mai lentă ori mai rapidă, este tocmai acesta: al morţii timpului. Un sfârşit al vremilor, ca o zonă eschatologică a lor e adeseori circumscrisă în versuri dintre cele mai enigmatice. Atmosfera de sfârşit de veac se anunţă prin semne straniu-tulburătoare. Evenimente misterioase (agonia unui copil „călcat de noapte", boala „heruvimului" căzut) însoţesc (cum vom vedea), în apocalipsa argheziană, moartea timpului. in-trucât corupţia e natura însăşi a timpului arghezian, moartea se identifică cu o otrăvire („Timpul otrăvit, răzimat de morminte, / Nu-şi mai aducea aminte" – *De dincolo*). Boala „heruvimului" este aceea a căderii în timp; „buba pământească" încolţeşte pe trupul său maculat de urâtul trăit „în dumicarea timpului". Ca şi în concepţia augustiniană-pascaliană, indiferenţa faţă de eternitate este semnul căderii făpturii angelice. Devorat de veacul pe care-l devoră Heruvimul uită acel afară-din-veac şi afară-din-spaţiu de unde a purces. „Viaţa veciei, cuibul din ogivă, / Inimii lui ajuns-au deopotrivă". „Viaţa veciei" nu este viaţa de veci în înţelesul timpului infinit, ci al *netimpului* radical al eternităţii.

În perspectivă temporală, poziţia cea mM tipic" arghe ziană a

„omului este geecă-ggre-i găseşte expresia în urmàtoriuïragme ni de versai *Psalmului* IÂÏ: – 7. prins

adânc" Între *vedlLi-Tïrr-mz\lt ca-cëtô-sul* este-Tnra

din-Ţfgur Tlfi-ri ffpT4 i timpnllilvjj-l, ÎN ç-gp „intrp-a

fi şi a nu fi. Par opucă are (îtiii hău tulbure, vecianupoate firipprun alt hău-o dublă prăpastie – [cu una nâî TmuTT

decât la Pascal) se cască de-o parte sâdé-aïïa Fsaâmistului.

Cele două goluri atrag deopotrivă şi provbacă-uji… îggojt vertij: ameţeala vremii tulburi şf-Ieşânul ieşirii din vremelnicie. –".

Kiap Tnă pejirnânrinuă, Divinitatea ascunsă este dispunătoarea timpului jLA-netimpului deopotrivă. Monologul-lirâc" al „Psalmi+ 1T11"] irivnră în repetate rând Ufâcum vofr Tarătă) pe acest dispunător-distrugător. a căruă câgaţie în ordinea temporală se spulberă printr-o de-creaţie

concomitentă. „Strivişi în şapte zile ce-i zămislit în şapte".

(*Triumful*). VpHaAg ţ-pn sninave. q ao-nyjini – „Hi rî rţiţaţo R psalrnistului pusî Tcţtq smi Tasă prană pngtii Hi; pp-trii ea aniii orele şi aveacuiile sunt de o. identică futilitate-*şi* arai mor şi veacurile pier". („Psalm), Acest *Deus abscon-ditus*, necunoscuta entitate identificată adeseori cu nefiinţa absolută, îşi face apariţia în timp doar ca o misterioasă îngroşare a ritmului temporal. Divinitatea arghezianâ identifipată cu timpul? Vom vedea „comentmo *Psalmii* arghezieni că o asemenea identificare este imposibili. Când într-o singură –îm prejiimrei p Qe ţul face 6

aluzie la o misterioasă prezenţă, mai exact la ecoul tainic al unei treceri („Un pas din timp în timp, greoi, / Se-apropie, dar a trecut de noi" – *Descântec*), el indică o apropiere ce se repetă, dar nu duce niciodată la o întâlnire. Timpul în care păşeşte necunoscutul nu este acelaşi cu timpul în care se aud paşii. De altfel, necunoscutul este cineva? Marea întrebare a Psalmistului se referă tocmai la identitatea celui bănuit, aşteptat, nicidecum cunoscut. Astfel, în repetiţia acestui pas care scandează timpul nu e o epifanie a sacrului, nu e un timp sacru care marchează sau întrerupe timpul profan, ci e promisiunea vană, iluzia unei veşnice întoarceri. E o speranţă ce nu se împlineşte niciodată. Tot astfel, speranţa de a atinge veşnicia este o zădărnicie, în rare clipe ale proiecţiei unei năzuinţe spre eternitate, sau măcar spre o existenţă sempiternă, poetul îşi imaginează o vecie posibilă. El se vede intrând într-un timp eschatologie ce se preschimbă lin în veşnicie. Este

o interesantă asociere a reveriei împietririi cu aceea a veciei. „De-aş fi un stei de peşteri, cioplit cu dalta-n lung, / Aş sta s-aştept cu tihnă, culcat pe-o muchie dreaptă, / Cele din urmă mute vecii să le ajung, / Cu templul în spinare, cărui slujesc de treaptă" (*Toamnă pe suflet*). Aceeaşi poziţie imaginară a vigiliei, a vegherii pe treapta unui templu al tuturor timpurilor, o întâlnim în *Arheologie*: „... Şi-arată veacurile-temelia. / Eu priveghez pe ultima lor treaptă".

Fraternizarea cu vecia a insului orealêmporaL-este vis or EOllos ai p-tului-p-almist. „Aş putea vecia cu tovărăşie... / iau parââşa-ndurilor mele" (*Psalm* î). Orgo-Hui artistului (atât de rar exprimat în scrierile lui Arghezi) stârneşte această fantasma a unei nemuriri prin artă. Nemurirea („leacul mare-al morţii tuturor...") promisă de Psalmist e un fel de hybris uman, de răzbunare împotriva veciei care condamnă timpul acestei lumi. Această „vecie*, acest „veac", inaccesibil omului, domină *Psalmii* arghezieni. Un netimp infinit superior oricărui timp ţine temporalitatea sub condamnare. Analizând *Psalmii* vom întâlni numeroase figuri ale unei eternităţi inexorabile şi inexpugnabile. Vecia este un atribut consacrat al Sacrului. Dar ca o categorie a universului imaginar arghezian, vecia este chiar identică cu Sacrul, j-upta cu Divinitatea e luptă cu veşnicia.

T.luptă în care Psalmistul se ştie dinainte Jnfrânt. În a limitelor înguste alertat „de sursa eternă a timpurilor sântrnăcar un ceas" – *Psalm* IV). deeternitatea care consumă durata („Şi anii mor şi veacurile pier /Aci sub tine, dedesubt Tsubt cer" – Psalm V). În răzvrătire el îşi asujnAJemporalitatea şi trebuie să asiste neputincios „la „oră V" îşi rea şi pulverizarea timpului. – Tri extremis, vecia ca şi timpul sunt prada poftei distrugătoare a creatorului în ipostază de judecător apocaliptic. Într-o viziune în care sublimul comunică cu grotescul, poetul-psalmist închipuie hecatomba în care pier deopotrivă veacurile şi vecia. Nu mai e de astă dată nici durată agonică, nici veşnicie intangibila. Marele arhitect cosmic se dovedeşte marele distrugător care batjocoreşte printr-o glumă „divină" propria-i creaţie după ce a zidit-o. „Păretele-i veacul pătrat, / Şi treapta e veacul în lat, / Şi scara e toată vecia. / Şi când le dărâmi, trimiţi clipa / Să-şi bată aripa / Dedesubt. / Musca mută a timpului rupt" (*Psalm* IX). Răsturnare tipic arghezianâ: infinitul e Muşinat prin infinitezimal. Imaginea rizibilă a timpului-muscă, a clipei la care se reduce întreg edificiul veacurilor şi veciei este aceea a unei originale eschatologii ironice.

Dacă din câmpul semantic al termenilor indicând temporalitatea nu lipsesc – având în vedere paradigmele analizate până acum – conotaţiile indicând „agonia", *timpul şi vecia* între *corupţie şi împlinire*

„Moartea", „pierderea", diverse moduri ale neantizării, întâlnim câteva – e adevărat puţine – paradigme în care dimensiunea temporală pare să-şi redobândească plenitudinea. Aceasta, însă, întotdeauna în conjuncţie cu „vecia". Căci printr-o ambivalenţă obişnuită a figurilor argheziene, aceeaşi vecie, în care recunoşteam netimpul vrăjmaş al timpului, marele vid ameninţător, devine arcul ocrotitor al existenţei, sursa rodniciei, statornicia însăşi.

Contextul este odată cel biblic-patriarhal, acela al unor timpuri anistorice, în care desfăşurarea temporală pare să derive dintr-un cerc al eternităţii sau, cel puţin, este într-o nemijlocită legătură cu acesta: „Când păstoream cu turmele pământul / [...] Şi vieţuiam cu zarea la un loc / [...] Şi ne urma vecia ca o roată / [...] Iar nesfârşitul vieţii nu era stricat..." (*închinăciune*). Am extras câteva membre dintr-un text mai amplu regizat în aşa fel încât sintagmele amintite să fie opuse altora. Conjuncţia fecundă a veciei cu timpul, conjuncţie reglată într-o vârstă mitic-arhaică, e opusă „vieţii de foc" a prezentului ce se consumă inevitabil, „în vatra noastră". Opoziţia este şi mai flagrantă în finalul poemului când, oarecum polemic la adresa unui timp măsurat, poetul închipuie un spaţiu-timp etern-ocrotitor, un cămin peren ocrotit de însemnele Sacrului, şi ale veciei, de *astre*: „... Necăutând în turle şi oraşe / Unde se-nseamnă timpul cu o bătaie, / Soroacele stau scrise în stelele urmaşe. / Şi ne simţeam acasă subt cer, ca-ntr-o odaie". împăcarea cu timpul şi vecia înseamnă posibilitatea perenităţii, ca şi a unei nunţi cosmice, a unirii cu marea natură. Viziunea acestui timp dinaintea timpului, având atributele unei fericite Arcadii pastorale e, însă, doar un mit opus imaginii cunoscute a timpului mecanic şi gol.

Cu aceeaşi aură mitic-cultică este investită vecia şi, subsecvent, temporalitatea, în alte texte ale poetului. De fiecare dată, însă, idealitatea imaginii este pusă în evidenţă, fie prin opoziţia cu corupţia timpului real, fie prin indicarea unei valori exemplare a acelei imagini. Astfel, ca într-o dedublare platoniciană a lucrurilor în lumea perisabilului, şi a ideilor acelor lucruri în cerul etern, se opune timpul de „jos" al continuei degradări, şi cei de „sus" al renaşterii veşnice: „Şi pe când îmbătrâneşte / Lumea, jos, printre coteţe / într-o nouă

tinereţe / Zilnic cerul nopţii creşte" (*Miez de noapte*). Un timp profan şi altul sacru se opun şi în alte poezii. Nu mai e de astă dată „firul mare" şi „firul mic", al aceleiaşi temporalităţi condamnate, care-şi fac faţă sau se împletesc, ci timpul „adevărat", benefic, purtând toate caracterele sacralităţii (izvorând din azur, înconjurat de fâlfâitul de aripi al păsărilor-embleme al transcendenţei etc.) şi timpul mecanic, malefic. „Şi cum ceasul bate-n larg / Peste noi şi peste plante, / De s-ar crede că se sparg / Subt ciocane diamante; // Timpul cel adevărat / Vine-n aripi împrejur, / Şi pe capul meu plecat / Varsă poate de azur" (*Mănăstire*).

Timpul arghezian, despre care spuneam la începutul acestui capitol că poartă emblemele Sacrului sau ale Erosului, îl vedem şi în aceste ipostaze „împlinite" ale sale asociat cu aceleaşi embleme. Imaginile veciei spaţializate sunt cele ale templului consacrat („Ca-ntr-o vecie albă cu stâlpi şi turle drepte" – *Heruvic*) ori ale suspendării fericite a duratei în trăirea plenitudinii dureroase („Aplec – eternitatea spre tine, şi rămân…" – *Tu nu eşti frumuseţea*). Poetul foloseşte în propedeutica sa erotica aceeaşi imagine ideală, consacrată, a unei vecii exemplare:

„Drept pildă ia vecia ce-şi mână-n mări uscatul" (*Stihuri*). O reverie a timpului sau a veciei ca plenitudine firească, a pleromei temporale ca har, se manifestă mult mai rar, în poezia lui Arghezi, decât o alta reverie, a răzvrătirii împotriva timpului, a uciderii lui. În fond, imaginile timpului-corupţie, ale timpului-agonie, ca şi ale veciei ca netimp distrugător conţineau, toate, semnul morţii violente. Corupţia timpului este înscrisă în natura sa. Dar este o altă anihilare, programatică oarecum, pe care şi-o propune poetul. Revoltă metafizică ce trădează spiritul său structural *contrar*. E semnificativ faptul că mi-crotextele conţinând ideea poetică a uciderii timpului, fac parte din „autoportretele" lirice, din proiecţiile mitice ale sinelui.

„Îmi voi ucide timpul şi visurile, deci…" (*Nehotărâre*). Expresia este, încă în acest vers, placentară formulei banale „a-şi omorî timpul". Dar din context înţelegem că este altceva şi mai mult decât o asemenea eliminare a timpului mort. E o renunţare, dimpotrivă, la o asemenea „tocare" a vremii pe care tocmai timpul o impune, o renunţare la înaintarea falsă („Să bat noroiul vremii, cu ochii-nchişi…"), la regretul celor trecute, ca şi la prezentul amorf al „nehotărârii". A voi să ucizi timpul înseamnă a voi să elimini răul temporal („… ziua care trece şi mă răneste-n treacăt"). Poetul îşi va imagina adeseori o asemenea

non-adeziune la timp, o „ucidere" a lui prin indiferenţă sau printr-o imaginară traversare mai grabnică decât durata. El se vede „… trecând prin timp călare" – Din *drum*, anihilând timpul pentru a evada în ne-timpul veciei. „Nu. Mină crâncen, timpul tu sparge-l cu potcoava, / S-apropiem vecia mai repede de noi" (*Restituiri*), Nu spre vecia sfântului, a ascetului se grăbeşte acest călăreţ încrâncenat împotriva timpului, ci spre singurul netimp ce îi este rezervat, acela al morţii. Vecia aici este, din nou un substitut al neantului, iar voinţa de a sparge şi ucide timpul se revelează ca o secretă voinţă de moarte. Nu este trecerea istorică, acea răzvrătire continua, o hecatombă a generaţiilor? Acea „seară răzvrătită" din *Testament* care marchează trecerea de la străbuni la strănepoţi reprezintă o anihilare a timpului ce-şi înghite fiii precum miticul Chronos.

Spaţiul-boltă

Spaţiul închis: chilia şi *celula Hermetismul spaţiului Azurul la Mallarmé şi văzduhul arghezian Omul-în-celulă* pascalian *Cripta* * *„Stâbpământa" urmuziană Spaţiul-condamnare* „Marele ocoî" *Omul* închis „*Fundul* lumii".

Spaţiul – în universul imaginar arghezian, cu care fireşte nu se confundă – este dominat de o proiecţie ce revine, ca sub imperiul unei obsesii, sub forma diverselor imagini recurente. Este proiecţia unui spaţiu închis, a boitei care acoperă, asemenea cupolei templelor sau criptelor, un sol plan, un câmp circumscris. L-am putea numi spaţiu-pes-teră sau cavou, dacă aceşti termeni nu ar comporta anumite conotaţii prea specifice. Vom vedea, însă, că sub boltă fiinţele, lucrurile şi faptele iau o alură criptică, închiderea şi ascunderea marchează condiţia celor închise şi ascunse, încăperea închisă, celula (sub dubla formă a chiliei şi a celulei închisorii) sunt spaţii care pot lua dimensiuni minuscule sau macroscopice, ca închipuiri ale întregului univers. Pământul, îndeosebi, este pentru poetul nostru un asemenea loc boltit, din care – ca dintr-o monadă fără ferestre – nu se poate evada. Limitele unor asemenea spaţii sunt uneori de o teribilă exiguitate şi nu relativitatea, ci o bizară intuiţie spaţială face ca bolta deasupra pământului să pară mai strâmtă uneori, decât aceea a unei odăi: „… Şi pentru ce pământu-ntreg / Mai strâmt / Decât boltita mea cămară?" (*Pe ploaie*).

Văzduhul care închipuie, deasupra pământului întins, bolta prin excelenţă, cosmică, reprezintă hermetismul însuşi al spaţiului

arghezian. El se închide şi închide. Nimic din elanul spre un infinit ipotetic, al azurului, ideal maâlarmean.

Poate fi sugestivă o apropiere între cei doi poeţi. Azurul triumfă în poezia lui Mallarmé, deşi tot acolo citim: „Le Ciel est mort". Dar cerul „etern" care, ironic, sfidează poetul neputincios, doborât în „deşertul steril al Durerilor", acest cer obsesiv fascinant reprezenta totuşi – pentru poetul francez – marea eliberare. „Où fuir dans la révolte inutile et perverse? / *Je suis hanté*. L'Azur, l'Azur, l'Azur, l'Azur!" Unde să evadezi? „Mai sus, mai sus de nori şi aştri…" spune Arghezi, dar chiar norii şi aştrii sunt piedici, „Mai sus, mai sus! Spre ce? Spre unde?" (*id*.). Puteri necunoscute se opun acestei transcenderi a spaţiului-boltă. Departe de a însemna o eliberare, încercarea înălţării eşuează, şi zăvoarele devin mai evidente, încercarea de evadare în văzduh devine, printr-o fantastică răsturnare, scufundare în adâncuri. Căci, încă o dată, văzduhul nu e spaţiul infinit deschis, ci spaţiul-boltă al închiderii, peştera hermetică. „În loc de-a merge poate-n sus, / Te-mping spre beznele profunde, / De bronz, subt care doarme dus / Alt Nepătruns, alt Presupus" (*id*.)

Cerul nu arată omului posibilitatea înălţării în nedeterminat, ci îi demonstrează tot mereu f initudinea, opresiunea. Ca o poartă de temniţă, „Văzduhul se închide cu lacăt şi zăvoare…" (*Oraş – medieval*). Imaginea pascaliană a unui „*cachot*" din care omul nu poate să iasă, ceea ce determina condiţia sa esenţială de om închis, nu diferă prea mult de aceasta a spaţiului-boltă arghezian. Dar, spre deosebire de omul-în-celulă al *Cugetărilor*, omul din universul imaginar al poetului român e închis nu numai între zidurile acestei lumi, pământene (ceea ce îi permite omului pascalian să spere într-o altă lume fără oprelişti), ci şi sub bolta cerului. „Omul era bolnava şi palida maimuţă, / înfricoşată-n faţa cereştilor pareţi" (*Fiara mării*). Distincţie esenţială. Bolta prin care o reverie milenară se scurge în nedeterminat este cea care determină – la Arghezi – cu mai multă rigoare. Lupta omului, răzvrătirile lui se petrec pe acest fond, împotriva unui spaţiu opresiv. Oriunde se iveşte gestul răzvrătirii, el se îndreaptă împotriva zidului ce coboară din cer. Luptă don-quijotescă, desigur, care nu face decât să demonstreze caracterul hermetic al spaţiului. „Te iată iarăşi singur, în luntrea cât o scoică, / Luptând în fundul zării cu norii mari de cer…" (*id*.).

Spaţiul boltit devine în numeroase texte o criptă. El dobândeşte

prin asocieri cu caverna ori mormântul caractere specifice necropolelor, peşterilor cu comori, sau hrubelor misterioase. Spre deosebire de „subpământa" din *Paginile bizare* ale lui Urmuz, loc al absurdului, în aceste hipogee argheziene se petrec fapte fireşti, dar dobândind sensuri emblematice prin chiar situaţia lor închisă şi ascunsă, îndeosebi misterele metafizic-poetice din *Cuvinte potrivite* îşi au locul în aceste spaţii subterane. Astfel, *între două nopţi*, poezie-parabolă, închipuire a unei situaţii ambigui, a îndoitei închideri la care e condamnată condiţia umană, înfăţişează omul săpându-şi casa-groapă, lăcaşul vieţii şi al morţii: „Şi mi-am săpat odaia departe subt pământ". Aici domneşte singurătatea şi fireşte urâtul însingurării. Tot în spaţiul-cavernă sunt adăpostite statui în poziţii enigmatice, vag descifrabile („Se mai ghiceşte mâna ridicată / Spre bolţi, cum se ciopli din început…" – *înviere*). Elan încremenit, simbol al unei resurecţii imposibile, al unei ieşiri din spaţiul finit („Un deget cerul fericit l-arata" – id.). Atât a mai rămas din pornirea spre azur. Bolta s-a arătat implacabilă şi pământul aşijderea. nPământul se aşternu peste făptură, / Clipă cu clipă neînduplecat. / Nemuri to are-n cripta lor obscură, / Tiparele statuii s-au păstrat" (id.). Cripta în care sunt adăpostite statuile („în care dorm statui lângă statui / Şi-i zăvorât sicriu lângă sicriu" – Ar*heologie)* este spaţiul trăit, spaţiul care-şi consumă lent făpturile pe care le conţine. Toate aceste morminte, osuarii din Cu*vinte potrivite,* morminte care adesea nu sunt ale nimănui, sunt metaforele obsedante ale unui spaţiu văzut ca o condamnare. Vom vedea că un eros conjugat cu thanatos îşi găseşte în mo*rmântul gol o* emblemă. Dar aceste cripte nu sunt doar simple sălaşuri ale morţii, ci reducţii ale unui cosmos, iepure ale spaţiului neliniştitor.

Imaginea boitei zăvorâte îşi are avatarurile sale apărând – prin dilatare, dar nu deschidere – „marele ocol" din care Psalmistul nu poate să fugă, sau celula miniaturală, microcosmosul în care încape – ironic – cerul tot şi nesfârşitul. Este o opoziţie, totuşi, pe care poetul o marchează prin antiteze viguroase între „mare" şi „mic", „munte" şi „şes", între „sus" şi „jos". Să însemne aceasta o revenire la viziunea comună, arhaică, a unui spaţiu cu două planuri, unul deschis spre infinit, altul închis în finitudine? Sunt unele aluzii care implică o asemenea di) ciere, ca şi o opoziţie a unui macrocosm şi a unui mi-o: ocosm. Expansiune a cerului astral, scofâlcire a lumii terestre în *Miez de noapte*. Tot astfel, acel „Munte-n-dreptat cu piscul în Tărie / Şi

neclintit în visul de azur" e opus „şesului turtit, flămând de înălţime" (*Muntele măslinilor*). Dar asemenea disocieri sunt metafore ale unei alte opoziţii, aceea dintre făptura închisă şi Sacrul cu neputinţă de cuprins. Vedem că nu „Muntele" este spaţiul consacrat, al infinitului. El tânjeşte doar după infinit, în ce priveşte astrele, acestea sunt, într-adevăr, adesea în universul imaginar al poetului simboluri ale unui „dincolo" sacral. Ele nu aparţin însă unui spaţiu, nici nu constituie unul, după cum „vecia" nu este alcătuită din aglomerarea timpurilor toate. Niciun „dincolo", niciun alt spaţiu decât acesta de sub boltă nu ne este nouă permis, după cum nicio altă vreme decât aceasta care vremuieşte nu ne e dată.

— V. cap. *Erotica agonică*.

Ipostazele omului-închis, în lirica argheziană, sunt numeroase. Prinţul e: „Închis în turnul morţii" (*Prinţul*). Când omul este cu adevărat acasă, el se simte „subt cer, ca-ntr-o odaie" (*închinăciune*). Chiar şi în imaginea lumii ca biserică (de ex.: *Vânt de toamnă*), spaţiul oricât ar părea de consacrat nu este mai puţin închis. Toate dramele lirice ale sufletului sunt proiectate în această *cameră* fără ieşire. Încântările toate, de asemenea, paradiziace, sunt ale unei grădini, sau ale unui parc închis al deliciilor, al rodului miraculos. Iubirea şi toate pasiunile, constrânse într-un spaţiu închis, se exaltă. De altfel, atunci când o monadă (a inimii, sau a sufletului) se deschide, ea se surprinde închisă în sânul alteia care la rândul ei este cuprinsă într-alta. Un asemenea joc al deschiderilor şi revelării altor închideri este închipuit în subtilul mister al iubirii, în *Morgenstimmung*. „… Fereastra sufletului zăvorâtă bine" se deschide ca prin farmec, cântecul umple clădirea, „Sertarele, cutiile, covoarele", apoi sar şi zăvoarele acesteia şi „… mănăstirea mi-a rămas descuiată". Dar cu toată furtuna care sparge şi deschide mănăstirea, rămâne „încăperea universului închis". Bolta se retrage, poate să dispară, dar deasupra se iveşte o altă boltă, o altă închidere.

De aceea, nu este expresie mai potrivită pentru spaţiul care pare nesfârşit, dar în realitate este preasfârşelnic, decât expresia „fundul lumii". Ca şi popularul „capăt" al lumii, „fundul lumii" reprezintă o limita dincolo de care e neantul. În „fundul lumii" mai poate clipi o stea" (*Vino-mi tot tu…*), acolo poate „A bătut […] Ţei-neva" (*Duhovnicească*}. Acest infundibul aparţine şi nu mai aparţine lurmTHel es-ë *ia* iirmtă-dkitre realitate şi mit. Acolonti se peirecei

„nimic recourile sau razele ce. to-tttsr-ne sosesc dinţi-" 10 sunt înşelătoare. Ele sunt aparenţa unor aparenţe-l într-o asemenea înfundătură se jintă-cei ce nu mai. stat „spre ea purced cel iggr Tivto Tco altă

CL arghezian.

Spaţiu esenţial finit. Este semnificativ că *infinitul* invocat în *Rugă de seară* generează, de fapt, o seamă de imagini ale bolţii: „Infinit! Infinit! / Adună-ţi bolţile deodată…" Într-un text polemic, în care tânărul Arghezi îi răspundea lui G. Panu (articolul *Post-scriptum*) poetul comenta versurile lui Eminescu din Mortua *est*: „Se poate ca bolta de sus să se spargă, / Să cadă nimicul cu noaptea lui largă, / Să văd cerul negru că lumile-şi cerne / Ca prăzi *trecătoare* a morţii *eterne*…" Parafraza argheziană la aceste versuri e semnificativă pentru propria viziune asupra *bolţii*: „Un moment asupra vorbei: boltă. Ideea are nevoie de plastic pentru a fi exprimată: plasticul e perceptibil ochiului şi susţine concepţia; mintea, după ce s-a folosit de el, îl străpunge şi-l lasă deoparte – simbol. Infinitul, infinit cum este, e o boltă pentru ochi şi numai apoi devine, pentru minte, nimic îngrădit, pentru judecata filosofică". Ultima frază, îndeosebi, reprezintă tocmai viziunea argheziană a reducerii infinitului spaţial la o *boltă*, şi nicidecum o simplă parafrază a versurilor lui Eminescu. Este esenţială, astfel, cristalizarea infinitului într-o boltă – spaţiu care delimitează, ţinând însă de o geometrie a infinitului. Nu mai puţin esenţială este depistarea „nimicului" în bolta aceasta, neant ce se infiltrează în metafizica subiacentă a poeziei argheziene. Divinitatea absentă, ca şi „hăul" cosmic sunt conjugate, în imaginarul arghezian cu această configuraţie a spaţiului-boltă.

Erotica agonică

Ruptura întâlnirea *Scenografie hyperionică Iubirea-agonie Mormântul gol Eros thanatic* Litanii *„Mireasmă" şi săcure"* Eros *cosmogonic Paradisul pierdut 9 Neantul credinţei şi al iubirii* Erotikon *Natura erotizată* Acvaticul *Luciferismul* Misoginie *Pygmalion*.

Ruptura este experienţa originară a eroticii argheziene. – Uujiina „este imposibilă, proiectată într-un infinit al ne-Jmplinirâi1 al paradisului pierdut sau râvm t cu disperare, i totuşi, *întâlnirea* pare iminentă; ea este pe punctul de a's & petrece, dacă nu's – petrecut într-un trecut in – dgfinityi Jn halou o înconjoară, precum aburul lăptos care îmbăiază trupurile înlănţuite ale unor cupluri mitice. O taină

pluteşte în jurul întâlnirii. Nimic din hazardul ce aduce în calea lui Baudelaire „o trecătoare". O asemenea conjunctură întâmplătoare este inimaginabilă în universul arghezian. /Pistanţele sunt prea mari între oameni (în de QşebLJnţe. bărbat şi femeie) pentru ca o încrucir sare în itinerariile lor să fie cu totul întâmplătoare. Exigiăi.

mai curând, atracţie a contrarelor absolute, a punctelor infinit în Hppfirtate. Jtfoi vp-pam de sus, tu veneai de jos". O fatalitate, asemenea unei legi cosmice care nu poate fi eludată, face să se întâlnească bărbatul şi femeia, două umbre în conjuncţie, întâlnire cu atât mai fatală cu cât punctele lor de origine sunt mai depărtate, distanţa dintre ele mai mare. Ca doi aştri într-o conflagraţie cosmică, ori ca un muritor şi o zeitate într-o povestire mitologică, umbrele amanţilor din lirica argheziană se întâlnesc, venind fiecare din hăul său. Întâlnirea pare, o dată cel puţin, să trimită la cuplul eminescian, Hyperion-Cătălina: HEu-meneam de sus. tu veneai de ios-ţI Tu sosggidm vieţi, eu veneam din morţi" (*Morgenstimmung*). Femeia-purcede din cele de jos", dintre cele pământene, bărbatul din cele de sus, din spaţiul astral în care planează luceafărul fără viaţă, fără istorie, spiritul mort pentru cele lumeşti, deci etern. Dar, cu toată scenografia hyperionică a acestei întâlniri, Arghezi este departe de o asemenea reverie a cuplului imposibil din pricini metafizice. Vedem profilându-se în această „întâlnire" a celor venind din absoluturi contrare, *locul* femeii şi al bărbatului, semnele pe care le poartă în economia imaginarului arghezian. Femeia e dătătoarea de viaţă, născătoarea, purtătoarea rodului, matricea eternă; bărbatul e spiritul veşnic neliniştit, cunoscător al morţii, bântuitul înălţimilor stelare.

Este firesc ca între aceste spirite contrarii, întâlnirea. să însemne o Jnptă. Iubirea, pentru Arghezi – ësïeo *agonie*, în mai multe din sensurile rădăcinii eline a acestui cuvânt, este luptă, ciocnire înfricoşătoare şi înfrângere. Iubirea nu e o trăire triumfală. Crepusculul, agonia zilei îi convine. În lupta erotică nu sunt decât înfrânţi. Ruptura, fuga din cercul de foc al eros-ului, gestul de atâtea ori repetat al izolării iubirii, nu sunt decât repetiţii ale unei agonii originare.

Şi, totuşi, în pofida viziunii agonice a iubirii, nu apare uneori iubirea ca un început absolut? Nu este în orice iubire o epifanie, o ivire care o asociază cu experienţa aurorală? Aici în misterul începutului este legătura erosului cu mitul, începutul înseamnă o *deschidere* nouă.

Iubirea străpunge universul închis („Fereastra sufletului zăvorâtă bine" – *Morgenstimmung*) şi pătrunde asemenea harului în vasul elecţiunii sale, umplându-l. Imaginile acestei umpleri sunt dintre cele mai diafane în lirica arghezian㠹 ele provenind din ordinea muzicii şi a aromelor: „Cântecul tău a umplut clădirea toată / Sertarele, cutiile, covoarele, / Ca o lavandă sonoră…" (*id.*). Omul tipic arghezian – monadă solitară, ermetic închisă – este supus, în experienţa erotică, unui cataclism asenenea calamităţilor firii. „Ou tunetul se prăbuşiră şi norii / în încăperea universului închis". Comuniunea este totală, ca într-o împărtăşanie mistică: „Tu te-ai dumicat cu mine vaporos – / Nedespărţit – în bolţi". Uniune visată, evanescentă, profund regretată, căci e iremediabil pierdută.

O frază a Terezei de Ávila ne oferă cheia potrivită unei încercări hermeneutice de a „deschide" lirica erotică arghezian㠹 Iată fraza: „dorim infinit de mult, şi ne depărtăm infinit de mult de ceea ce dorim". Dacă punem în paranteză semnificaţia religios-mistică a acestor cuvinte, şi le aplicăm reveriei erotice arghezi㠹 începem să înţelegem dacă nu tâlcul, cel puţin rostul *rupturii* în proiecţia agonică a iubirii, într-una din eroticele poetului, regăsim – într-o transpunere – chiar formula misticei spaniole. Cele douăsprezece versuri ale poeziei *Melancolie* închid, în clar-obscurul crepuscular amintind arta lui Vermeer din Delft, momentul unei *intâlniri-ce-nu-trebuie-să-aibă-loc*, moment esenţial trăirii agonice. Firește, „ceasul de-ntâlnire" este acela al amurgului, în absenţă, apetiţia iubitoare creşte infinit de mult, pentru ca la apropierea iubitei, în prezenţa ei, să se reducă până la dorinţa neantizării ei: „Şi acum, c-o văd venind / Pe poteca solitară, / De departe, simt un jind / Şi-aş voi să mi se pară". Nu este în aceste versuri (şi în altele similare) o simplă reprezentare a intermitenţelor inimii. Nu este refluxul urmând inevitabil fluxului amoros, ci nevoia subiacentă, profundă, a rupturii, a absenţei, atunci când „totul" în noi pare să dorească uniunea, prezenţa. Sentimentul agonic, iubirea crepusculară exclude exultarea prezenţei solare. Iubirea, în viziunea poetului, este, de celé mai multe ori murindă, moartă, tulburătoare prin umbra ei ce se aruncă din trecut peste prezent. Melancolia – acel *Stimmung* ce dă titlul poeziei de o rară gingăşie a afectelor retractile – este, mai întâi, o tristeţe a timpului aşteptării zadarnice, dar ea derivă şi din neputinţa de a trăi plenar o dragoste, ca şi dintr-o dorinţă subversivă a anihilării de sine. Melancolic este, de asemenea, refuzul

trăirii nemijlocite şi refugiul în lumea, mijlocită, a „părerii", a „dorului", a clar-obscurului, a perdelei din fundul lacului, dorinţa de a fugi infinit de departe de ceea ce doreşti, de a te refugia în imaginar.

Ne-Oricât ar părea să sune ca o cantilenă a iubirii de-luncte, acel lamento al poetului pe care-l desluşim în unele erotice din *Cuvinte potrivite* nu este doar o jeon-fesiune lirică a eşecului amoros, însăşi regizarea retrospecţiei, invocarea iubitei prin evocarea ei moartă, prin reprezentarea funerară a unui eros vid, indică altceva decât o simplă mărturisire patetică a unui suflet îndoliat în urma pierderii iubitei. Un fapt e cert: seninele morţii întovărăşesc gesturile iubirii în poeziile epocii amintite. Cel mai manifest dintre aceste semne, adevărat laitmotiv recurent, este acela al *mormântului*. Un mormânt gol, al nimănui, pierdut într-un parc dezolat, aceasta este imaginea care întruchipează dorinţele contradictorii, deci sentimentul agonic al iubirii ce se mortifică, relegându-şi obiectul în neant. Spaţiul însuşi imaginar în care e împinsă umbra iubitei devine un asemenea mormânt. Trecutul unde s-a pierdut iubirea nu este altceva decât un gol sépulcral. Sub emblema aceasta funerară, iubirea apare ca o intimă cunoaştere a morţii înainte de a muri. Cunoaştere zadarnică: mormântul nu revelează nimic, nici chiar deşertăciunea dragostei. „I-am spus că vreau să caut un mormânt, / Pe care l-am săpat, de mult, cântând. // Şi mi-a răspuns că nu e în grădina lui. / E-adevărat. Nu este mormântul nimănui" (*Oseminte pierdute*). Afectele pot să oscileze între regret (*Sfârşitul toamnei*) şi dezabuzare melancolică (*Oseminte pierdute*), între dorul deşert (*Târziu de toamnă*) şi indignarea disperării (*Psalmul de taină*), imaginea sepulcrală rămâne aceeaşi.

Nu există nicio morbideţe (trăire tulbure imaginaţiy-emoţională în care s-au complăcut atâţia romantici târzii, mărunţi poeţi *fin de siècle*) în această asociere a iubirii cu funerarul. Chiar neaşteptatul blestem cu care se încheie *Psalmul de taină* probează că poetul nu se pierde cu plăcere în fantazări necrofile. Mormintele evocate în aceste poezii sunt îndeobşte goale, spaţii vagi, metafore ale nimicniciei: „Aici, unde-a murit trecutul, / Mă plimb ca-ntr-un mormânt..." (*Sfârşitul toamnei*). Metafore şi imagini – imitare ne oferă: „osemintele" (*Osemintele pierdute*, *Toamna*: „Cărările-nvelite-s cu palide-oseminte"), atmosfera crepusculară, autumnală, din aceste poezii, decorul lor îmbinând natura şi artificiul printr-o scenografie de „parc" amintind ţintirimul („învăluit în somnul funerar / Al fumegoaselor oglinzi" –

Târziu de toamnă). Toate acestea semnifică erosul thanatic, *iubirea ca moarte a iubirii*.

Ca un fel de planuri de referinţă în reprezentarea acestei iubiri servesc: Timpul, Natura şi Amintirea. O natură când complice, când superb indiferentă, întotdeauna prezentă ca un memento al trecerii. Chiar perenitatea marilor ritmuri ale firii denunţă corupţia dragostelor umane. Pierderea iubirii e irecuperabilă, ruptura e irevocabilă, iată ce anunţă, cu un fel de cosmică ironie, risipa pururi rodnică a naturii: „Iubirea noastră a murit aici. / Tu frunză cazi, tu creangă te ridici. // Atât amar de ani e de atunci! / Glicină tu, tu florile-ţi arunci. // A mai venit de-atuncea să v-asculte, / Voi plopi adânci, cu voci şi şoapte multe? // Voi aţi rămas întorşi tot spre apus, / Voi creşte-ţi toţi de-a pururea în sus" (*Oseminte pierdute*). Calmul şirului de plopi în amurg (ca în *Aleea din Middelharnis* a lui Hobbema), sau profuziunea florilor, sau revărsarea continuă a apelor, mai mult chiar decât alegoriile sépulcrale, arată – prin contrast – condiţia sfârşelnică a iubirii. Insistenţa cu care, în aceste poeme, revin *aceiaşi* martori muţi ai dramei patetice („Aceeaşi bancă-n frunze…" – *Toamna*; „umbr-aceluiaşi stejar" – *Oseminte pierdute*; fântâna curge „ca şi-atunci mereu" – id.; adevăraţi paznici ai duratei, face ca, în preajma lor, umbrele amanţilor să pară mai şovăitoare, aburul iubirii mai evanescent. Timpul iubirii nu este niciodată acela al lucrurilor sau al firii, în eternul prezent al firii, devenirea nu e decât o veşnică întoarcere, în schimb, revenirea e imposibilă în dragostea omului a cărui trecere a ireversibilă. Retoric, poetul interoghează plopii: „Ştiţi voi ce vorbă este vorba «ieri»?" (*id.*). Omul păstrează zadarnic în amintire cele ce pier. Amintirea nu este sursa unei resurecţii ci, dimpotrivă, consfinţirea ireparabilului. „Tulburat în amintire" (*Agate negre*), poetul proiectează, chiar şi asupra celor ce vor fi fost vreodată, umbra îndoielii.

Astfel, relegată în inexistenţa imaginarului sau a reminiscenţei, iubirea apare – în această epocă a liricii argheziene – drept *ceea-ce-nu-este*. Ea stă sub semnul Ireparabilului, ca o trăire a rupturii, a pierderii, a agoniei, sau a morţii. Retrospecţia o evocă în neantul ei, ca şi cum nici n-ar fi fost. „Spital de întristare, de căinţă / În care-ţi plângi iubirea ne-ntâmplată / Şi-ţi aminteşti cu dor, cu o suferinţă, / Făptura ne-ntâlnită niciodată" (*Târziu de toamnă*).

Tonului elegiacal poemelor iubirii moarte înainte de a se

nfisle-i-se substituie tonul jpdel în invocaţia iueijgă

din *Psajjâul de tainã*. Odă în care lauda se curmă brusc.

preschimbî-u-se lff-cgntrafiul ei, în invectivă. Răsturnafea este nţâăţia Tghezrana corespunde revelării goluluim pâirml prp7 iimat-Caci-ăâci. În pofidj-jiţaniilor care exă Ttar" femeia iubită, o sacralizează, în lMatfl el… destinul cg-i pândeşte făptura (deri r trăirea iubirii) sterieantul Or, dacă „psalmul" se justifică prin aura sàicràT5-aemsijui pe care r> pinană *feme & taina*" rp-iffe în ră? r turnarea osanalelor în blestem. Să nu „uităm, însă, ca atât osanalele, cât şi blestemul aparţin la Arghezi sfgrei sacrului, a consacrării şi a sacrilegiului. Ambiguitate eserv: – J

ţială a poziţiei argheziene faţă de iubire, faţă de femeiir – *M*

odios-iubită. „" – şi în *Psalmul de tainã*, monologul poetului nu se adrelsează lui Dumnezeu cel ascuns, precum în ceilalţi *Psalmtr* şi totuşT-egte" şi în acgsT-pôern-o-ëvocare a unei fâlntgdin tainã-u-totul-altui. pentru un

can, nu se întrupează oare – meOTii în femeie? Tonul, ritmul litaniilor. ima Miuile"-cTIince-careabundă în acest pon Tiac-ntr-insu Tojugăciune pagina închinată Femeii primôraiilé, Marei Zeiţe, unei să punem în paralel imaginile litaniei argïieziene şi cele ale litaniei lauretane: „Pur „trandafir, bătut în cuie de diamant, pe crucea mea" – *Rosa mystic a*; „Cămin al dorurilor mele" – *Domus aurea*; „Şi care-n fiece mişcare pierzi cu o petală câte-o stea" – *Stella matutina*. La aceste d putem adăuga litaniile baudelaireiene din *Franciscae meae laudes* (croite pe tiparul litaniei lauretane) în care, printre altele, găsim: „*Piscina plena virtutis Fons aeternae juventutis*" echivalente la Arghezi prin: „fântâna setii-nvierşunate"; „*Panis salsus*, *mollis esca*…" – " Pământ făgăduit de ceruri / cu turme, umbre şi bucate". Imaginea unei Magna Mater se profilează şi ea în versurile: „Cu care-am năzuit alături / să leagăn pruncul omenirii". Cadenţa litaniilor ritmează întregul poem, între invocarea iniţială a celei „de-altădată" până la blestemul final. Atât invocarea introducând osanalele cât şi blestemul final folosesc aceeaşi expresie: „te-ai pierdut din drumul lumii". Femeia invocată nu este însă femeia idealizată, chipul – epurat printr-o decantare platonică de tot ce e preapământean – al unei Beatrice. Ca şi Mireasa din *Cântarea Cântărilor*, ea este invocată şi lăudată în trupul ei, ca izvor al vieţii. Deloc eterată, prezenţa ei nu e doar aceea a sufletului frumos, ci a unei vitalităţi plenare. Atotprezenţa

imponderabilă, magică, a parfumului: „Femeie răspândită-n mine / ca o mireasmă-ntr-o pădure…” Femeia-mireasmă nu e femeia-idee; natura ei, asemenea mediului subtil al parfumului, este sensibil-sensuală.

Imagini ale fervorii senzuale circumscriu chipul femeii proiectându-l într-un univers străbătut de fiorii eros-ului: „Tu ce-nfiori pe şesuri plopii / când treci, din creştet la picioare, / Şi prinzi de tot ce te-ntâlneşte / o plasă caldă de răcoare. / Tu ce scrutezi, scoţându-ţi sânii / pe jumătate din veşminte / Ca să-i sărute focul gurii, / cuprinşi de mâini cu luare-aminte, / Pustia vremii…”. Desigur, ea e de asemeni: „Scrisă-n visare ca o slovă…”

ii dar nu e doar făptură de vis. Ce poate fi, în termeni arghezieni, mai „întrupat” – fie şi într-un trup ce nu e doar humă – decât „slova” „scrisă”, imaginea însăşi a misterului întrupării! O superbă imagine brutala surprinde apoi inserţia extrem-carnală a femeii în viaţa bărbatului: „Înfiptă-n trunchiul meu: săcure”. Mireasmă şi săcure, penetraţie subtil-sensuală, cvasimistică, şi pătrundere-organică, nu mai puţin senzuală. Iată polii metaforici ai uniunii şi rupturii violente, poli ai eroticii argheziene.

Tonalitatea cultică. de imn sân mgfl Hiinp a *Psdimului de taină* este adecvată misterului erotic evg-cat TTbnu Ticle odă aparţine iniţiatuluï-êxtatic-un initiat orâic. Fejţieia din *Psalmul de taină* are olegătură cu originea „orgiastică a cântecului, a poeziei. Plïïïa-ae o poezie în germen, de virtualitatea cântecului, aceastrfemeie a fost o Euridice pentru poetul-Orfeu: „Tu ce mi-ai de cântec viaţa / cu braţe strânse pe grumaji / Şi m-ai pornit ca să mi-o caut / la tine-n palme şi-n obraji”. E o ecloziune a tainicului în fiecare din aceste momente, *în* eflorescenta rodului, în sursa cântecului, în comunicarea cu sacralitatea naturii. Femeia în această viziune este o placentă cosmică, o apărătoare a germenilor vieţii, simţurilor, simţirii, spiritului, sacrului. Taina ei este a unui eros – c5 smogonic. Metaforele toate ale teminităţii ingică născătoarea (Te Tume, mi tocitoarea întoarcerii jn-pàràat: – SUT – côsmâc, stelar, pământesc, domestic.

„Intilhirea cu taina erosului, cu această sursăjrimor-vi Tnâbwar? a firii; nebunia „sacra bârâi provoacă ek-şlazia. („Tu care mi-ai schimbat că – răfea / şi mi-ai făcut-o val de mare. / De-mi duce bolta-n-singurată / dintr-o vâltoare-ntr-o viitoare…”; o *horror sacra* cuprinde sufletul în „viitoare”, luat de „talazul” haotic, intrat în

„noaptea" iubirii. Dar aceeaşi taină care e oroare şi haos, şi întuneric, e şi începutul luminii, e alinare. Stăpână a timpului, Femeia sfidează durata, „pustia vremii", e o întrupare a perenităţii.

Şi totuşi acest izvor a secat, paradisul promis s-a pierdut, perenitatea s-a dovedit mincinoasă. Totul: magia prezenţei, sursa cântecului, lumina, frumuseţea născătoare de lume „pare-a fi fost ca să mă mintă". Pustia vremii înghite rodul tainic. Deci revelarea tainei este o înşelăciune. Taina nu ascunde nimic. Triumful morţii asupra iubirii, a lui Thanatos asupra lui Eros, iată aici denunţarea brutală a misterului naşterii. Epifania Femeii („*Ap-paruişti Deltas*" – la Baudelaire) este a unui sacru fals, o impostură. Psalmistul erotic răstoarnă cultul în blasfemie.

Psalmul de taină, în care recunoaştem mitul străvechi al urn-ii zădărnicite prin triumful morţil (Orie u şi Euri – dice), ancelă-limită experienţa rupturii, esenţială în v-*7 ţi*] p pa pint7 cl-ărghezâan – Pe lângaacest motiv (în care întrezărim chiar şi o corespondentă cu imposibilă conjuncţie a unui Luceafăr „inversat, a unei muritoare cu cer viu}7 03 âlolasfematorie conţine, desigur, cea mai superbă apologie ambiguă – frecvent-ironică – a Femeii. Vom vedea, însă, cercetând figurile sacrului în poezia lui Arghezi, şi îndeosebi analizând *Psalmii*, că situaţia esenţială asupra căreia poetul revine iarăşi şi iarăşi în cele mai *jf* diverse proiecţii Uble atjtjna a-rupturii, a neputinţei TïïnP. unii cu divinitatea. Ubservând natura cultică a figurilor jmihimentaţi

* eros-ului în *Psalmul de taină* ca şi în alte poezii – cum vom vedea –, urmărind diversele expresii ale zădărnicirii dragostei în lirica erotică a lui Arghezi, ne putem întreba dacă între cele două rupturi radicale jeea dintre om şi Dumnezeu, cea dintre băreăt şi femele" TTrr este o corespondenţă. Fărăâhefoială, nu vrem să identificăm" monologul Psalmistului, revolta sa, objurgaţia, făcu confesiunile late. TDar într-un nucleu generato TTI – marginarului arghe-zian, proiecţiile celor două neanturi – ale credinţei şi alejubirii – se întâlnesc.

S-a observat mal de mult neîmplinirea iubirii în viziunea erotică a poetului. Şerban Cioculescu vorbea judicios despre o „inhibiţie" pe care o atribuia unei interdicţii interioare „a subiectului viril care vrea să păstreze imaginea ideală a femeii, necoruptă de contingenţele vieţii". Să privim mai de aproape unele texte, în toate

— Şerban Cioculescu, op. cit., p. 129.

vom remarca acel complex al *rupturii*, care nu se reduce la o simplă despărţire, la dezunirea iubiţilor, ci exprimă o falie mai adâncă fără punte între maluri.

Sensul agonic, de luptă, al iubirii apare cu claritate în *Cântare*. Agonia înseamnă înfrângere într-o luptă pe viaţă şi pe moarte. „M-am apărat zadarnic şi mă strecor din luptă / în umbra lunii albe, cu lancea naltă ruptă". În agonia erotică fiecare *e* înfrânt, nu există victorie. Niciunul din cei ce se iubesc nu înfrânge. Amândoi se pierd; ceva mai puternic decât ei îi înfrânge". Un monstru mitic, un demon *al* iubirii este puterea care frânge iubiţii. Ca şi în lupta cu îngerul în noapte, lupta amanţilor rămâne indecisă. Nu te poţi apăra şi chiar dacă te strecori din luptă eşti urmărit. Agonia este tocmai această fugă nesfârşită de ceea ce te atrage infinit, e o luptă cu invizibilul. Formula Terezei de Ávila pe care o citam mai sus îşi găseşte echivalentul în paradoxala imagine a întâlnirii în ruptură: „Pusei pământ şi ape, zăgaze între noi. / Şi suntem pretutindeni, alături, amândoi" (*id*). Uniunea erotică este imposibilă; ea e doar o pseudounire în întovărăşirea cu o obsesie. „Alături" în ruptură, după cum Psalmistul este „alături" de umbra unui *Deus absconditus*. Gesturile iubirii împlinite, ale comuniunii erotice sunt toate prezente ca într-un miraj. „Necontenita /mula a mea însoţitoare" este ca şi Femeia din *Psalmul de taină* investită cu virtuţile eternului fgmimn-Femeie p uta TÂBR, Hieratică, ea pare destinată

s jjmn a MEaTO

aeternam. Unită cu universul („Amel Ttecată – toţul-ca umbra şi ca gânduj-/JTE jăoartă-n ea lumina şi Jg-a jeres-cutjjământul..."), ea apare ca Geea, mitica Mare Muma născătoare-şălărimitoare: „De faţă-n tot ce naşte. o! e fa-ţă-JL-toţi cejgiere...". Aceeaşi Viziune a unuieros cosmogonic, ca şi în *Psalmul de taină*, este supusă iijei cenzuri, prin – care idolul L miţic este dintr-odată degradat. Poeâùi procedează la un refuz definitiv al feminităţii cosmice la un reuz ALŢI – ubirii născătoare de lumer *Nu* vorrr citi în – finalul acestei poezii doar banala rêpïïdïere a unei iubite oarecare (după cum nu vom interpreta, împreună cu Şer-ban Cioculescu, blestemul cu care se încheie *Psalmul de taină*, doar asociindu-l cu „paroxismul sentimentului înşelat" *). Neîmplinirea este înscrisă, ca o fatatete. ca o necesitate. În erosul arghezian. De aici echivocu Toricărei – iubm7-oâictrde-pââfia de fervoare. Cu cât

legătura e mai strânsă. cu atât prăpastia e mai evidentă. Uniunec Tig (*fa fi*\ Tiţijynp Peai mişti în n legat de obsesia unei divinităţi aKsénte) un neant, sau cel mult o".

ropia ţa" mieşi, totuşi *depărtată* / liOgodm că de-a pururi, so-tie-ntgpÏÏA".

„Hvolitatea nu-l atrage nicidecum ge poetul *Psalmului dă-îaina*. jocul jrotict acea inspiraţie anacreontică pe care un Blaga în toamna vieţii sale şi-a îngăduit-o cu delicii, îl lasă pe Arghezi indiferent. El njltşi îngăduie divertismentul nici chiar în mmorele jirpticii sale, în acele „creioane", în care idila coşbuciană se amalgamează cu „gingăşia uşor-sensuală, împrumutând chiar sonurâle" 7" unor erotice eminesciene. Ceea ce este specific poetului nostru în aceste fragmente ale unui erotikon apare în transparenţa de acuarelă a idilelor: o senzualitate reticentă, transferată – am putea spune împrumutată –, unui bun mijlocitor: naturii. O natură erotizată ţine locul unei trăiri directe active a iubirii, în aceste „momente" erotice, elementele toate – aer, cer, pământ, flori – sunt străbătute de un jind amoros. Ecoul emines-ciajx-se. fac auzit în: „Floarea mică, iarba toată, / Sub dantela albei rochi, „/ Spre genunche ridicată, / Plină-i de pândiri de ochi". Mărunt libertinaj nepermis omului prin reticenţele unei naturi cenzurate. În schimb, ce voluptate trăită prin intermediul unui univers senzual: „Aerul o strânge. Cerul / O dogoare şi-o sărută. / Unde trece-n câmp, ca fierul / Ţara caldă face-o cută". Ja-ţura e bună conducătoare de căldură erotică. Nu şi omul. Acesta îşi îngăduie să adore *în oglinda naturii*. Neîndrăznind un contact imediat, el are nevoie de medierea metaforică a elementelor aceleiaşi naturi. „Obrajii tăi mi-s dragi / Cu ochii tăi ca lacul / În care se-oglindesc / Azurul şi copacul // Surâsul tău mi-i drag, / Căci e ca pia-tra-n fund, / Spre care-noată albi / Peşti lungi cu ochi

— Şerban Cioculescu, op. cit., p. 128.

rotund". Acvaticul îndeosebi, cu diversele ipostaze ale sale (rouă, apa din fântână, lacul, râul), este un element erotizat. Prin transparenţa undelor se străvede nu numai chipul iubitei, ci acesta devine parte a voluptuosului univers hidric – voluptate interzisă omului, de unde o răsturnare de semn în valorizarea fiinţei îndrăgite. Aceasta nu este obiect dătător de satisfacţii cum totul – în natura revelatoare şi înşelătoare! – o anunţa, ci obiect ambiguu dispensator de suferinţă şi fericire totodată. Poetul reneagă această sursă de afecte

ambigue. Interogaţiile sale retorice sunt semnificative pentru deruta celui ce voieşte nevoind iubirea. Reproşul pe care-l face femeii iubite – în *Morgenstimmung*: „De ce-ai cântat? De ce te-am auzit?" – se adresează de fapt lui însuşi. Unul din „Creioane" se încheie cu interogaţia care e, de fapt, o denegaţie: „Făptura ta întreagă / De chin şi bucurie, / Nu trebuie să-mi fie, / De ce să-mi fie dragă?" În loc ca natura erotizată să contamineze prin ardorile sale îndrăgostitul, acesta îşi transmite pudorile firii: când trece fata pe punte (ca într-o idilă de Coşbuc) „… râul / îşi lasă pleoapa-n jos".

De unde aceste reticenţe în erotikon-ul arghezian? Expresia pudiciţiei, amânările, nehotărârea, transferul concupiscenţei asupra Altuia, asupra Naturii, într-un cuvânt, refuzul uniunii erotice trădează o voinţă de singurătate ontică. Atingerea, comunicarea erotică este oprită; ea nu e niciodată în aceste „creioane" imediată, ci cel mult mediată. Bărbatul se mulţumeşte să contemple femeia iubită, întâlnim aici o comunicare întreruptă, alta desigur decât aceea din poezia lui Baudelaire unde triumful dandysmului se exprimă – cum arată Jean-Pierre Richard – printr-o complacere în sterilitatea care-l apără pe poet de atingerile celuilalt şi îl asigură împotriva oricărei imixtiuni, apărând-o totodată şi pe femeia iubită de atingerea bărbatului. Nu triumf al dandysmului, străin de „natura" arghezianã, de spiritul celui ce se detesta cordial pe sine şi nu dorea nicidecum să se contemple

— Cf. Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Seuil, 1955; tr. rom. *Poezie şi profunzime*, Univers, 1974, p. 141.

necontenit într-o oglindă (obligaţia unei asemenea contemplări ar fi însemnat pentru el supremul supliciu), ci triumf al unui luciferism particular ce se cere circumscris, dar ale cărui manifestări afectează numai în parte-spaţiul erosului. În acest perimetru, ceea ce înţelegem. prin luciferism apare sub chipuri diverse, evoluând între „inhibiţie" şi brutalitate, djelicateţe excesivă, idealizatoare, faţă de femeie şi expresia misoginiei crase, între prezervarea orgolioasă a unei singurătăţi de creator-şi disperarea de a fi căzut în cursa fără ieşire a unui izolaţionism fatal. În toate aceste simptome ale luciferismului se relevă o subiacentă teamă de iubire. Această teamă. apare în momentele de refuz, sau de reticenţă, precum în cele două versiuni ale unui *Creion*: „Şi din toate, singur eu / Nu-ndrăznesc s-o prind de mână / Şi, c-un şold în pieptul meu, / Să o sprijin de fântână". Sau: „Numai vorbele nu pot / Să-i spuie un gând de tot. / Numai ochiul meu nu

poate / Spune nici pe jumătate". Dar aceeaşi teamă se infiltrează în fantasmele unei iubiri atât de diafane încât ea pierde orice contact cu persoana iubită, fiind doar asemenea unui abur învăluitor, al iubirii îndepărtate, hiperionice, nepercepute de fiinţa iubită. Toate acele doruri sublimate, acele gesturi de adoraţie spiritualizate la extrem, acele fantazări ce înlocuiesc prin himera lor gestica iubirii concrete („Cu sufletul, şi eu / O duc din mal de mâini / Şi-o simt în dorul meu / Ca miezul unei pâini") exprimă teama de împlinire a uniunii. Jocul erotic, în rarele clipe de plenitudine este reprezentat tot printr-o posesiune cvasidemonică, într-o atmosferă onirică. Astfel în aceste versuri din *Tu nu eşti frumuseţea*, reproducând situaţia unui Luceafăr ce aspiră la fericire în mirajul unei întâlniri cu o Cătălină nesimţitoare: „Aplec eternitatea spre tine şi rămân //; Cu ochii-închişi în zâmbet, copil abia-nflorit; / Cu fruntea răsturnată, cu visul risipit, / Ca o dantelă scumpă, pe trupu-ţi adormit. / Dar spune-mi, la crepuscul încet, sunt fericit?…

Să nu identificăm acest complex luciferic cu titanismul lui Hyperion „ce din genuni…". Nimic din răceala demonică, detaşată a acestuia. Demonia argheziană este – cum vom vedea – mult mai plină de căldură animală.

Dar, totuşi, luciferismul e esenţial potrivnic iubirii împli nite. El e steril. Şi dacă poetul transferă naturii veleităţile sale erotice e pentru că ştie prea bine că firea păstrează – în pofida oricărei demonii sterilizante – suficienţi germeni pentru ca erotica să-şi afle într-însa po sibilitatea împlinirii în fecunditate. Luciferismul va fi abolit (chiar dacă nu va dispare cu totul din subteranele creaţiei argheziene) atunci când, printr-un miracol, pe care poetul îl va considera ca atare, el va regăsi sursele comunicării erotice. Odată cu posibilitatea uniunii sau a comuniunii în iubire se va ivi firesc şi posibilitatea rodului, a fecundităţii. Dar în acest moment, poezia erotică – a unui eros împlinit – se va muta în poezia domes tică, a logodnei, a cununiei şi a roadelor sale. Desigur, trebuie să ne ferim de postularea unei „istorii" biografice a eroticii argheziene. Mutaţiile interioare ale poeziei sunt mult mai complexe decât le poate surprinde o asemenea tratare evolutivă. Manifestări ale „luciferismului" pot co incide cu altele ale unei lirici „demonice".

Teama de iubire se răzbună prin sfidare, prin accente de misoginie. O mândrie virilă reţine uneori gestul de mângâiere, şi

impune o rezervă orgolioasă a unui ascetism laic. Stăpânirea de sine şi răceala sunt „virtuţi" luciferice prin care e negată căldura originară a matricei feminine. Luciferismul spiritual e o nedormire sterilă; a însinguratului. El se opune somnului de matrice fecundă în care zac germenii, virtualităţile rodului… Mi-am stăpânit pornirea idolatră / Cu o voinţă crâncenă şi rece; / Căci somnul tău nu trebuia să-nnece / Sufletul meu de piscuri mari de piatră" (*Inscripţie pe un portret*). Răceala virilă este voluntară, orgolioasă. Ea refuză orice seducţie, tulbură orice apropiere a căldurii feminine. Cantilena dragostei îşi neagă adresa; fervoarea e curmată; gâtuită. „Te cânt şi acum din depărtare, / Necunoscut „ascuns şi tutelar, / Şi-ţi mai trimit aleanuri literare. / Cuvinte-n manuscris, şi de tipar, / Fără să vreau, fragilă cititoare / A stihurilor mele bărbăteşti, / Să ştiu, trecând prin timp călare, / Nici cine sunt, nici cine eşti" (*Din drum*). Poezia „de dragoste", canal aparent de comunicare cu fiinţa iubită, este mai curând o prezervare a izolării poetului. Şi în medierea – prin verb – a dorului „a aleanurilor, ca şi prin mijlocirile naturii, ceea ce se-caută este o amânare a uniunii posibile. „Stihurile" şi „ştafetele", expresie a unui „dor dur", ţin locul gestului direct amoros. „Ca un şarpe ce se zbate / Suferind de cinci păcate, / Stihuind m-am hotărât / Să-mi trec noaptea de urât" (D*or dur*). Poetul îşi exercită verva ironică faţă de o posibilă vână frivolă a liricii sale. Fragilitatea înti prinderii jucăuş-poetice a îndrăgostitului ce-şi pune „gândul pe atlazuri" îi este bine ştiută. Tocmai ironizarea unei poetici ce-şi are sursa în jocurile eros-ului („Şi de dor de vânt şi mierle / Faci cu acul fir de perle" – id.) face neavenită critica lui Ion Barbu care identifica arta poetică argheziană („o poetică măruntă şi manufacturieră" – declara cu o umoare acidă poetul-matematician) cu o asemenea artă a frivolităţilor meşteşugite. Ironia şi chiar sarcasmul poetului îndrăgostit diluează orice patos-sentimental: „Ah! de când m-a fost iubit / Felul meu s-a izmenit. / Gura-i rece, de nălucă, / Mi-a lăsat viaţa năucă" (id.)

Dintre măştile multiple ale luciferismului, cea mai caracteristică este aceea a demiurgului care-şi regretai plăsmuirea, şi e gata să renunţe la ea. Pygmalion care-nu-şi adoră statuia, şi nu vrea să-i rămână subjugat, un Pygmalion ostil făpturii făurite de el, plăsmuire care – ca orice creatură – ar putea să-şi subjuge creatorul, iată o ipostază nouă a mitului ontic. Femeia este – în *Jignire* – un chip cioplit. Născută din fantazia şi forţa modelatoare a poetului-sculptor, ca

printr-un act arhaic „antropogonic, ea iese din magma străveche, din „lutul românesc" investită cu darurile unei Afrodite. Poezia e o-apologie a Corpului glorios al Femeii, făurit şi de astă dată din substanţele şi urmând arhetipurile naturii: „Am-luat pământ sălbatic din pădure / Şi-am frământat cu mână de olar, / În parte fiecare mădular, / Al fiinţei tale-mici, de cremene uşure. // Smălţându-ţi ochii, luai tipar verbina, / Drept pleoape, foi adânci de trandafiri, / Pentru sprâncene firele subţiri / De iarbă nouă ce-a-nţepat lumina". Eros cosmogonic îşi desăvârşeşte lucrarea prin

artistul în contact cu sursele vii ale pământului. Preocuparea arghezian pentru materia plastică şi predilecţia sa pentru lut şi culori, propensiunea sa pentru alcătuirea formelor în spaţiu îl puteau îndemna spre o reprezentare a iubirii sub ipostaza făuririi trupului iubit. Dar pasiunea se grefează pe complexul luciferic al demiurgului care vrea ca iubita să-şi datoreze lui fiinţa însăşi. Numai astfel poate fi întru totul a lui: făptură a lui în sensul cel mai propriu al cuvântului. Hybris al artistului-creator asociat Creatorului dinţii, chiar în voluptatea erotică ce nu are o sursă demonică, ci divină. Concupiscenţa condamnată de morala creştină este tratată cultic, sub specia sacralităţii ei. Ca în beţia dionisiacă ori în viziunile gnostice, bărbatul transmite doar voluptuosul chin erotic sacru, ce umple femeia şi rodeşte în ea. „Şi dacă-n sâni şi şold a-ntârziat / Mâna-mi aprinsă, eu sunt vinovat / Că n-am oprit statuia-n cingătoare // Şi c-am voit să simtă şi să umble / Şi să se-ndoaie-n pipăitul meu, / De chinul dulce dat de Dumnezeu, / Care-a trecut prin mine şi te umple". Dar fiinţa plăsmuită îşi înşală creatorul altfel decât seducându-l. Statuia lui „Pygmalion prinde să se mişte, coboară de pe piedestal şi-şi părăseşte sculptorul. Durerea poetului e aceea a demiurgului, a creatorului care-şi pierde creatura. Aceeaşi pierdere inevitabilă ca şi în aproape toate eroticele-argheziene. Ceea ce rămâne, în iubirea poetului, estgolm; – neantul iubirii (… Povară-a-<cum, când, vie, te-am pierdut…"). Absenţa iubitei este similară, repetăm, cu a divinităţii pierdute, iar regretul de a o fi zămislit va răsuna, pe un alt plan, cu ecouri mai profunde chiar, în lamentaţia Psalmistului.

SCHOLII LA PSALMI

— lui Ahasvérus, a marilor căutători, descrie un cerc în care sfârşitul coincide cu începutul. Nil e posibilă evaziunea din universul-carceră pascalian. (Psalmistul este minat nu numai de râvna

căutării sale, ci şi de o silă particulară de sine, de o voinţă *a* ek-staziei, *a* ieşirii din sine. Din ură de sine, dispreţ de sine ca şi prin recunoaşterea propriilor limite se naşte nevoia transcenderii, a fugii în gol. Iluzie derizorie: „Pe cât nainte locul mi-e mai gol, / Pe-atât hotarul lui mi-i mai aproape". Monadă închisă, golul de icolo o absoarbe, limita o strânge. „Marele ocol" este lumea închisă, niciodată infinită, arghezianâ, din care nu este posibilă evadarea, în care apar toate bolile prizonierilor: disperarea, delirul compensator, himerele. Nu este mai înşelătoare iluzie a rătăcitorului prin „marele ocol" decât aceea a infinitului. Prin faptul că nu ne apropiem niciodată de ţinta ce o urmărim, hotarul ni se paref retras" la nesfârşit; dar el e pururi înnd FcâsTTn-afara noastră", la fel de aproape, la fel de departe.

Condiţia Psalmistului este aceea a omului închis: „Marea mă-nchide, lutul m-a oprit". Nu este pentru el nicio scăpare „din zarea marei stepe". Ca şi Psalmistul biblic, prizonier al Domnului (cf. Psalm 138), tot astfel Psalmistul nostru se simte „prins din patru laturi deodată". El nu se constituie, însă, în prinsoare divină, ci în aceea a lumii. Fuga sa – ca şi a alergătorului lui Zenon – este alergare pe loc. Atras de infinit, el fuge de infinit. Alergarea sa este în sine răzvrătire, iar răzvrătirea e zbatere în gol. Nicio libertate nu pare să-i fie îngăduită acestevictime hăituite de un adversar invizibil ce se „ascunde chiar în pl Taiga Rp vrea mărturip a libertăţii salp, e voinţă de eliberare, şi nu e decât statuarea robiei sale. Suferinţa Psalmistului („Cunosc ce răni şi-anume unde dor / Şi suferinţa mea necăutată…") este, la rădăcina ei, identică cu suferinţa dostoievskiană a celui ce suferă din pricina lui Dumnezeu.

Psalmistul este omul negru, al patimilor, care din pătimirile sale a dobândit unica sa puterecă a avut „bi-ruinţi" trecute? Acestea nu mai sunt, în confruntarea lor cu „dureri mai noi" (psalmistul trăieşte, în *agonie* – înţelegând acest cuvânt în sensul său etimologic, de luptă.

Dar o luptă a cărei miză este viaţa. De aceea cântarea Psalmistului este aceea a existenţei spre moarte, a unei *Sein zum Tode*, ca să folosim formula lui Heidegger: „Şi cântă moartea-n trâmbiţele mele" – 7

Psalm IX „*Vecinul meu a strâns cu nendurare*".

Psalmul mizeriei umane, al nimicniciei omului ce-şi întemeiază existenţa pe posesiune, înlocuirea lui *a fi* prin *a avea* duce la descompunerea fiinţej-Tema evanghelică a pieirii celui ce-şi pune

nădejdea vieţii în avere („Nebunule, chiar astă noapte vei muri!" – aude Bogatul din parabolă vocea misterioasă) apare ca un topos al vanităţii posesiunii. nerva profetului moralizator ca şi a luptătorului socia Fse aliază în sarcastica închipuire a „vecinului" care „a strâns cu nendurare / Grădini, livezi, cirezi, hambare". J

f Parabola celui bogat are echivalenţe istorice în situaţia aparent privilegiată a împăratului neîndurător. Şi pentru unul şi pentru altul „Soarele-apune zilnic şi răsare / Într-ale sale patru buzunare. / Văzduhu-i face parte din avut / Cu-al zalelor de stele aşternut". O foame originară, o lăcomie fără limită în timp şi spaţiu mână natura imperialistă a omului posesiunii. Şi în această expansiune monstruoasă scopul este titanic: acela de a-l atinge pe Dumnezeu, de a i se substitui. „Şi fostul meu vecin de ţărm se ţine / Vecin de-o vreme, Doamne şi cu tine".

Când Arghezi condamnă „Vecinul" hulpav. şi orgolios, el îl condamnă, înainte de toate, pentru că se îndepărtează de ceea ce *este* „jşgntru că şg, înstrăine Szăde fire. Dar tocmai de aceea, pedeapsa e în existenţă şi în fire. Descompunerea sa este o moarte în viaţă. Bogatul devine *cadavrul viu*. „Urechea lui, închisă pentru graiuri, / Cu scamă s-a umplut, de mucegaiuri…" Foamea de posesiune a pornit dintr-o foame originară de existenţâTPrerzând-o ge aceasta, omul se refugiază în foamE3 de posesiune-Aceasta dirfurnâà-nu se satisface niciodată, devine o monstruoasă uzurpare, un imperialism existenţial. Omul posesiunii nu este doar Bogatul, ci cel care se situează în faţa universului în postura de stăpân prepotent: „Văzduhu-i face parte din avut / Cu-al zalelor de stele aşternut. / Luând şi lumina-n ţarcul lui de zestre, / O potcovi şi-o puse în căpestre…"

Corupţia-boala-ezagregarea sunt condamnarea.com – plexului Babei, al uzurpărlâTCA ïriYr-ôalegorie medievală ălmorţii, într-un Dans macabru ne este închipuită marea descompunere. De fapt, e mai curând o proliferare, o rodnicie monstruoasă, o invazie a umanului prin insidioase eflorescente: „Urechea lui, închisă pentru graiuri, / Cu scan. a s-a umplut, de mucegaiuri […] / În pântec spini, urzici şi aguride / Dau ştiri de beteşugul ce-l ucide". Ca şi în *Tentaţiile Sfântului Antoniu* de Hieronymus Bosch, totul e scorburos, golit de măduvă; bizare făpturi îşi fac culcuş în om. Esenţial în această ecloziune a mortalului: nu numai moartea e cea care pune capăt vieţii, ci viaţa însăşi are un sens catabasic; forţe catabolice destramă ţesătura

organică. Tot ce *este* omul posesiunii se desface. De asemenea, tot ce *face* el.

Poezie a putrefacţiei, desigur, cum am mai văzut. Remarcăm aici înlocuirea putridului, printr-o desecare mai terifiantă chiar, ca modalitate a descompunerii, decât putrefacţia. „Ochiul porneşte blând să se usuce". Craniul se goleşte, devine „Puhav subt pipăit, ca pe ciuperci. / Şi-i şubred ca o funie-nnodată, / Cu căpătâiu-n barca înecată". Orgolii, speculaţii, judecăţi, planuri, organele concupiscente – urechea, ochiul, pântecul – sunt corupte dinăuntrul lor.» Amintindu-ne din nou imagistica alegorică medievală, asistăm la pulverizarea superbiei sub chipul împăratului din care nu rămâne „Nici praf cât într-un presărat". Tot astfel, soarta împărăţiilor babilonice este deşertul. Turnul, cetatea, împărăţia, emblemele grandorii sunt supuse aceleiaşi puteri atotpulverizatoare.

Trăsătură esenţială a acestui proces: nu „Tatăl tuturor împiedicărilor" – cum numeşte Faust pe Diavol este cel care, în economia imaginarului arghezian, destramă *fiinţa* şi *făcutul*, ci chiar divinitatea. „Doamne, aşa obişnuit eşti, biet, / Să risipeşti făptura ta încet. /

Prefaci în pulbere măruntă / Puterea dârză şi voinţa cruntă". Domnul Psalmistului e de-creatorul, este cel care reduce totul la haosul iniţial. Este ascunsul Domn al pustiirii, al prăbuşirilor şi eroziunii subterane. Expresia idiomatică românească „praf şi pulbere" corespunde perspectivei Psalmistului asupra destinului împărăţiilor. Nu ruine rămân (ca în imaginea romantică a degradărilor istorice), ci neantul „Dintr-o stăpânire semeaţă / Ai făcut puţină ceaţă", întrezărim, ca în filigran, în versurile acestui *Psalm*, vocea Eclesiastului glăsuind despre zădărnicia avuţiei: „Şi aceasta este deşertăciune şi vânare de vânt".

Divinitatea Psalmistului apare, aşadar, aici, drept o mare putere anihilatoare, o sursă a descompunerii cosmice. Nici în această uriaşă comedie cosmică a reducerii la neant, ea nu este însă prezentă. Marele distrugător este, de fapt, tot atât de absent ca şi Creatorul. Şi, totuşi, poetul-psalmist recunoaşte mai degrabă în condamnare, în blestemul rostit asupra lumii, o putere misterioasă, decât în presupusa creaţie *ex nihilo*, mitica origine a celor ce sunt. –!

T *Psalm X „Ca să te-ating, târâş pe rădăcină"*.

Iarăşi dorinţa comunicării, nevoia de a-l „atinge" pe Dumnezeu,

în această dorinţă a contactului organic (cât de telurică, de concretă e imaginea prinderii rădăcinilor în solul *acestei* lumi pentru a ajunge la Cel-neajuns *l*), a comunicării cu incomunicabilul, nu trebuie să vedem nici înaintarea misticului prin noaptea obscură a sufletului, nici efortul negator al teologiei dialectice, nici vreo altă tentativă susţinută a speculaţiei teologice, sau a spiritualităţii creştine, care toate reprezintă asalturi asupra cerului. E o nevoie de a *simţi* sacrul, de a comunica organic cu el, care corespunde viziunii sacre a lumii şi a vieţii ca împlinire, în rod. Foamea tactilă a necredinciosului, a lui Toma, face ca sacrul pentru Psalmist să apară drept satisfacţia supremă a palpabilului.

m fost un pai şi am răzbit în munte, / Molift înalt şi mândru că pui punte / Pe creştete, din lume către veac". Nu numai *atingerea* organică, ci şi *creşterea* vege tată sunt imagini ale rodirii posibile. Pentru poetul-psal mist, *rodul* fiind jing. urul echivalent ieri al său uldfrnazmnţiT-rodirii, „curmată mereu de cădere, apare drept pulsaţia întreruptă tragic a vieţii cosmice (".

— De zeci de ori am dat câte-o tulpină...") Arborele este – am văzut – marginea transcenderii, e un stâlp al lumii, o *axis mundi*. El stabileşte mitica relaţie între pământ şi cer, reprezentând pe de-o parte propensiunea spre înalt; pe de altă parte, fiind un simbol al rodirii vegetale, el de vine, pe planul imaginarului mitic şi poetic, un canal al graţiei.

— Arborele mai este şi metafora vigiliei, deci a Psalmistului ca omul-caâe-ïÊgEÊază „Hrănit cu piatră şi-a-dăpăt cu vânt, / De-a fi-n vecii o streajă mă-nspăimânt". Destinul vigiliei este pândit din cele două direcţii – a pământului şi a cerului – de primejdia vidului. A veghea Nimicul înseamnă o supremă neodihnă a spiritului şi o teribilă condamnare. Spaima vigiliei se astâmpără doar prin contactul cu lutul şi cu apa.

Aşteptarea, veghea, speranţa, toate se deschid în gol, toate duc în neant. Căci tăcerea sacrului e identică cu răspunsul neantului. I-a mai rămas Psalmistului doar., speranţa cea mai umilă, aceea a închinării oricărui or-l goliu, a lepădării de sine, a „prostirii" pascaliene, a me\ taniei: „M-aş umili acum şi m-aş ruga: / întoarce-mă, de sus, din calea mea. / Mută-mi din ceaţă mâna ce-au trivit-o munţii / Şi, adunată, du-mi-o-n dreptul frunţii". Psalmistul ajunge la limitele sale TJU –nde e răzvrătirea sa, elanul fiinţei, năzuinţa cunoaşterii?

l ici această ultimă încercare nu e decât condiţionala. Nu Psalmistul este cel care face gestul închinării; el e cel care cere semnul harului, acel „nu te-aş căuta dacă nu m-ai fi căutat", al lui Pascal. Dar şi acest semn nu e decât optativ. Sacrul nu răspunde, şi gestul cultic nu e decât pretins, nu şi săvârşit. „i

Psalm XI „*Făr-a te şti decât din presimţire*".

Neştiinţa Psalmistului mărturisită şi în acest Psalm este sursa discursului patetic. El ştie că ştiinţa sa toată de cele sacre este falsă, că ea nu este o ştiinţă. Căci presimţirile, mărturiile neîntemeiate pe experienţă sau argumente ale raţiunii nu pot oferi cunoaşterea adej vărată.

Psalmistul ştie despre sine că este cel-ce-glăsuieşte-în-pustiu. Dar cine este cel care încearcă să vorbească? „Cine eşti tu, acel de care gândul / Se-apropie necunoscându-l?" Taina nu constituie pentru Arghezi, ca pentru Blaga, un întuneric propice, de ocrotit. Niciodată Psalmistul n-ar fi declarat că lumina lui sporeşte a lumii taină. El nu cultivă misterul, nici nu creşte hrănit de taina lumii. Voinţa de mister, specific blagiană îi este profund străină lui Arghezi-pefuru care sâmburele enigrnatic pe care-l bănjaieşte l JJE – rjsimte") în lumeţ arf-seamnă o iritare, o provocare şi o umilire continuă a luminilor cunoscătoare ale minţii. Drama Psalmistului este aceea a incongruenţei între existentă şi cunoaştere. Foamea şi setea lui sunt ale fiinţei epistemice. Apropierea de necunoscut înseamnă, în sine, o euforie a intelectului şi a întregii fiinţe: „De-ajuns a fost ca nezărit, / Să te gândesc şi-am tresărit". Nici măcar nu se iveşte un început de răspuns la întrebare, ci doar punerea întrebării (cum vom vedea şi într-un text al psalmilor în proză), provoacă o transfigurare, o ecloziune a rodului. Căci, aici intervine, în economia Psalmilor arghezieni, recunoaşterea unui mister al fecundităţii. Belşugul este un dar (precum sterilitatea, „pustia" sunt semnele cele mai evidente ale condamnării, ale prezenţei maleficeU Ştim că poetul-psalmist s-a situat pe sine în aşteptarea harului. Or, harul este un belşug care vine din senin, o *inspiraţie* ce i s-a refuzat de atâtea ori. Sursa harismatică este tainică. Şi chiar darurile firii, toate, nu pot fi tălmăcite doar prin eficienţa lor, ci numai prin misterioasa lor sorginte.

(Psalmul acesta pornind din vortexul cunoscut al psaltirii argheziene virează brusc spre tonalitatea unui discurs apologetic. Acesta e unicul Psalm de *recunoaştere* (nu recunoştinţă mulţumitoare)

a darurilor primite. Niciun *reproche* adus *Nenumitului*, precum în toţi ceilalţi Psalmi. Elogiul vizează, însă, nu transcendenţa înşine, ci *izvorul* bunurilor acestei lumi, un fel de natură primordială uberală. Niciodată Psalmistul n-a mărturisit o mai profundă uimire în faţa *cornului abundenţei* din care, ca dintr-o matrice infinit generoasă, emană graţia *gratis data* (ca în definiţia unei specii a harului): „Tu nici t u-ntrebi ce voi şi mi-l şi dai. / Ce mi-a lipsit, întotdeauna ai, / Şi-ai şi uitat / De câte ori şi ce şi cât mi-ai dat. / Hambarul ţi-este plin împărăteşte / Pe cât îl scazi, mai mult se împlineşte, / Şi de la sine sacul ce se scoate / Se însuteşte cu bucate, / Dai voie bună, voia bună creşte. / Dai dragoste şi dragostea sporeşte. / Izvor îmbelşugat a toate, / Tu nu dai niciun bun pe jumătate…" Invocarea recriminatoare a fost suspendată şi înlocuită prin evocarea discursivă a unei economii fără rest, în cărei Psalmistul se constituie pe sine debitorul absolut al unei surse infinite. Şi necunoscute. „Stau ca-ntre sălcii, noaptea, călătorul / Şi nu ştiu cine-i binefăcătorul". Chiar în acest punct final, în această *neştiinţă*, procesul împotriva sacrului ascuns, al neantului tainic, se redeschide. Zadarnic i se atribuie Nenumitului întreaga fecunditate cosmică. Puterea „binefăcătoare" fiind necunoscută, binefacerea se preschimbă într-o traumă a spiritului. Ceea ce rămâne este matricea firii din care toate răsar, în care toate se întorc. O fire noptatică, neştiutoare de sine, precum sălciile noaptea".

„*Călare-n şea*, *de-a fuga pe vânt*, *ca Făt-Frumos*".

O monotonie a Psalmilor (atât davidici cât şi arghezieni), monotonia poeziei care repetă obsesiv aceeaşi objurgaţie, acelaşi lamento sau aceeaşi speranţă. Este în discursul Psalmistului, ca într-o uriaşă fugă cu variaţiuni, o temă, unică, pe care am întâlnit-o în fiecare Psalm, şi care e reluată în armonicele salejftlneori variaaceu cuvântător care n de-a-ntregul cu VerbuLTragedia samsuu – precum orice erou tragiçj „estê „conştient). este… – ja neminlu – irî Mn şi prin ciivânit gădirnici. rii i; cuvin LalOri „Te-am urmărit prin stihuri", cuvinte! g sââabe, '7-Ori p? genunchi şi coate târâş, pe patru labe…" *j*

Itinerariul Psalmistului nu este acela al tuturor peregrinilor spirituali care au „urcat Carmelul" sau au ajuns – precum acel *Pilgrim* al lui Bunyan – în „Cetatea Cerească". El înaintează numai prin deşert şi rămâne în deşert. Semnele fecundităţii sunt înşelătoare sau triţiunile sunt răsturnări ale temei, dar de cele mai multe ori sunt răsuciri ale ei, transpuneri spre luminarea ei din diferite unghiuri. Ceea ce are de

spus Psalmistul. În monologul său, el spune de fiecare dată cu alte cuvinte. Într-o oră târzie cantisme acest *Psalm*, el poate recunoaşte: „Încerc de-o viaţă lungă, să stăm un ceas la sfat, / Şi te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat. TAce-lasi reproş pe care-l aduce divinităţii într-unul din primii săi Psalmi, iată-l reapărând în acesta din ciclul târziu. *Frunze*. În niciun alt sector al discursivităţii poetice argheziene, nu poate fi urmărită o atât de perseverentă obsesie. Ea ne relevă, tocmai prin aceasta, *îndemnul* şi. totodată, *piedica*, amândouă fundamentale, ale spiritului arghezian, îndemnul spre cuvânt şi înfruntarea Necuvântului. Lupta Poetului cu verbul este cu adevărat o tentativă de a umple hiatul fără fund al Necuvântului. Dialogul ciuntit cu Tăcerea absolută, de fapt monolog exaţ-sperat, răsfrânge asupra cuvântului însuşi umbra ne-L încrederii. Căci cuvântul e văzut ca mijlocul unic al pătrunderii dincolo de cuvânt, iar pătrunderea se dovedeşte iarăşi şi iarăşi vană, de unde resentimentul împotriva cuvântului, descoperirea ambiguităţii sale. Cuvântul e dar şi condamnare, în acelaşi timp. Depăşirea logosului, ce tentaţie! Semne ale transcendentului, stelele reprezintă o chemare a azurului şi a neantului. Ele apar în versuri amintind – chiar şi prin tonalitate – vocaţia orfic-eminesciană a hăului: „În strălucirea nopţii, mari stelele şi oarbe, / Chemându-mă-n Tărie, prăpasrtia mă soarbe…" Expresie a unui sentiment tragic al's J destinului acelui cuvântător care nu se poate identifica pe \ – * de-a-ntreul cu mit spre unicul paradis tangibil, pământesc. Dar nu e nicio ţintă atinsă în această înaintare anevoioasă: „Am apucat pe drumul pustiei, cel mai lung. / Şi, tot nu pot pe nicio potecă să te-ajung.'1 Mortificare şi umilinţă deopotrivă vane. Căci. rsacrul râynit al Psalmiştuhii nujeşte doar divinitatea fecunsă, *Deus ubMM ilditus* („Încerc de-o „viaţa" lilnga, să „sfâm uTJ-c-ar tarsfatr" / Şi te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat…"), ci şi dijvinitatea-care-închide: „Oriunde-ţi pipăi pragu17-l! U scapi a-tristei rugi, /" Dau numai de belciuge cu lacăte şi drugi". Un Dumnezeu-închisoare este unul din ultimele avataruri ale sajejqflui înriniagrnarjal ai-hezian. sô1 cierea semnelor ferecăm cu imaginea sacrului, pe care am mai întâlnit-o analizând Psalmii, reprezintă conjugarea torturilor privării de Jibertate cu figura hermetică prin sine a „Eliberatorului Çj Or, nimic nu stârneşte revolta poetului-psalmist precum simbolurile, ocluziunii. De aici accentul vehement al ieşirii finale împotriva puterii oclusive a sacrului: „Înverşunat de piedici, să le

sfărâm îmi vine, / Dar trebuie, mi dau seama, să-ncep de-abia cu tine". Jicojirjjămtweieice se fac auzite în aceste versuri. Titanismûl răzvrătirii este o limita ejrtremă la care ajunge Psalmistul. Dar chiar şi voinţa de a câoborî şi nimici implică încă o recunoaştere a unei puteri misterioase existente. Or, tentaţia poetului-psâlmâsT-este aceea a neantizării totale *a* sacrului, *a* –, uitäriP-Tui*T".

Psalm XIII „Când *m-ai jicut*, *mi-ai spus*: *i*, *trăieşte*".

Purtând data: „Ianuarie 1967", acest Psalm înche e poate, cronologic mica psaltire arghezianä. Itinerariul Psalmistului nu are un final, deşi este sfârşelnic prin natură. Or, chiar *sfârşitul*, ca atare, constituie tema acestui *Psalm* al poetului. Scandalul morţii stârneşte ultima sa revoltă. Nu al morţii ca o curmare brutală, venită dinafară, a vieţii, ci scandalul unei morţi înscrisa ca o lege inexorabilă în însăşi natura vieţii. 6 ultimă revelaţie atroce pe care o are Psalmistul este aceea a sursei morţii chiar în viaţă. „Trăirea mea se cheamă viaţă, omoară. / Dar tu mi-ai spus odinioară / Că ne uck moartea, nu viaţa şi iubirea. / Atât a învăţat la ţii omenirea". Nicio reverie consolatoare în această viziune a unei vieţi în acelaşi timp muritoare şi ucigătoare. Prin tradiţia unei întregi literaturi religioase, Dumnezeu e identificat cu viaţa şi iubirea. Or, Psalmistul arghezian vede tocmai în acestea sursa morţii. De aceea, revolta sa finală se apropie de blasfemie: Dumnezeu nu e dătătorul de viaţă, ci dispunătorul morţii. „Tu n-ai făcut pământul din milă şi iubire, / Îţi trebuia loc slobod, întins, de cimitire".

Conştiinţa Psalmis Tului ne apare în acest *Psalm* aidoma nştiinţei npforî Nto; ™ înl; i*

— T – mnonului ne apare în acest *rsalm* aidoma conştiinţei nefericite din fenomenologia hegeliană: o ştiinţă ce-şi descoperă limitele în natură şi chiar în transi cendent, pentru care transcenderea nu mai înseamnă exi pansiunea fericitoare de sine, ci anihilarea sinelui. Au dispărut, la capătul acelui *drum în pustie*, pe care Psalmistul l-a străbătut, necălăuzit de emblematicele animale sacre ale inspiraţiei, toate acele imagini de Epinal prin care, încercând mai demult o fervoare naivă, îşi zugrăvise o posibilă adeziune fericitoare la sacru. S-au risipit toate acele proiecţii prin care conştiinţa individuală se simţea susţinută de o conştiinţă identică, dar infinită, divină, de un eu transcendent şi mântuitor. Niciodată, cel de atâtea ori invocat nu i-a răspuns Psalmistului invocator, precum îi vorbise Dumnezeu lui

Verlaine, de pildă, în *Mon Dieu m'a dit*. „Il faut în'aimer. / Je suis l'universel Baiser… acest vers al unui sonet e semnificativ pentru natura „religioasă", înscrisă în tradiţia creştină a lui Dumnezeu-Iu-bire, a poeziei lui Verlaine. Fără îndoială, Arghezi cunoştea prea bine *Sagesse*, celebrul volum al poetului francez. Dar psaltirea sa se află la antipozii religiozităţii poetice verlaineiene. Cum bine a arătat Jean-Pierre Richard: „la Verlaine sentimentul religios nu este decât o idolatrie". Or, poetul-psalmist român refuză idolii, în Psalmii săi recursul la antropomorfismele oarecum obligate ale imaginarului religios sunt extrem de rare. Ele apar

Jean-Pierre Richard, op. cit., p. 209.

abia în ciclul psalmilor în proză. „Adevărul" absolut, la Verlaine, are un nume, un corp, o existenţa personală, nu şi la Arghezi. Sacrul este la poetul francez „Cineva, la poetul român e „*Nimeni*". Aceasta pentru ca poezia lui Verlaine este axată pe misterul întrupării. „Domnul" care vorbeşte în sonetele din *Sagesse* este Crist, iar poemele din *Liturgies intimes* sunt construite, toate, în jurul misterului liturgic, deci christic.

Psalmii XIV-XVII

Psalm XIV, „Am fost să văd pe Domnul bătut de viu" pe cruce", este singurul psalm în care se profilează imaginea christică. Tocmai de aceea, poate, lipseşte interlocutorul nevăzut, Tatăl absent. Fiul e crucificat, e mort. Psalm al solitudinii absolute a omului, al derelicţiunii: „Nu-i nimenea nemernic şi singur ca Iisus". Şi de astă dată, în raport cu „înţeleptul", dar şi cu sine – căci se produce o identificare a Psalmistului cu victima însângerată („N-am aşteptat un înger să aducă-ne isop, / Am aşteptat din ceruri un semn, o-mbărbătare" – subl. n.). Cerul rămâne mut, închis. Semnul nu se arată, nu se *înfiinţează*. Nicio clipă, psalmistul nu crede că fiinţa de pe cruce poate fi efinsûsi *semnul* căutat. Arghe/a vede în Iisus omul şi identificările sale cu el, misterul apropierii christice (ca în *Duhovnicească*) manifestă marea tur-burare a fiinţei, golul ei, nicidecum „învierea" ei.] J

L 91™ *mut* xv «Sătul de ce se vede, flămând de nu se vede" este unicul răspuns închipuit al divinităţii, objur-gaţiilor Psalmistului aed. Ca şi în lamento-ul acestuia.

Divinitatea mută se arată numai ca un dispunător al lacătelor, al cheilor „de-ncale făptura", al interdicţiilor ce nu lasă fiinţa *să fie* cu

adevărat şi să se cunoască.

Domnul Psalmistului este al Tăcerii, iar cuvântul pentru el înseamnă răzvrătire. „Te poţi făli cu slova şi graiul.

Nu mă tem. / Am pus pe tot ce pare, pecete şi blestem".

Pecetea acoperă deci *tot ce pare*: semn ca şi fiinţă. Psalmul acesta – ca într-un negativ al sacrului râvnit – arată imposibilitatea revelării. „Vreai să mă vezi prin lucruri şi nu vreau să m-arăt". T

m? *???!?... de... *?? l? reif XVJ „Cu ochii, Doamne, n turla-ţi milostivă" aparţine, într-adevăr, unei epoci mai vechi. Pare scris la umbra unei „stâncoase catedrale" gotice. Spre deosebire de psalmii mai târzii, găsim în acesta recunoştinţa „de darurile toate", dar şi lamentaţia din pricina slovei rupte, şi a graiului ce nu poate să cuprindă „bunătatea" divină. Deşi nu tăcerea sacrului este aici în cauză, ci neputinţa de a cuvânta a Psalmistului, înţelegem cum – dintru început – tema mare a psalmilor

— Cu re Thârebare argheziană.

Fsalm XVII „Doamne, tu singur văd că mi-ai răsrn-Vpare un fragment dintr-o poezie neterminată. Este poate psalmul cel mai apropiat tematic şi în expresie de cei scripturari. Ca şi psalmistul davidic care se lamentează: „pentru ce m-ai părăsit?", tot astfel cel arghezian: „Îs buruiană. Sunt un mărăcine. / Tu rabzi să m-asuprească greu duşmanii [...] Parc-aş fi fost o gazdă de derbedei şi hoţi". Nu mai e orgoliul în răzvrătire al Psalmistului temerar, ci amărăciunea uman-preaumană a celui ce se recunoaşte înfrânt de toţi şi de toate: „Nu mai am suflet, nici inimă, nici glas". „— 7

*

În afara acestor psalmi „canonici" sunt alţii pe care, firește, nu-i putem numi „apocrifi", ei aparţinând aceluiaşi psalmist, dar care nu intră în canonul poetic al „versurilor" argheziene. Aceasta nu înseamnă că le lipseşte esenţa (şi, cum vom vedea, structura) poematică. În *Ce-ai cu mine, vântule*? întâlnim un text intitulat *Psalm*, şi alţii cu acelaşi caracter, grupaţi în ciclul *Printre psalmi*. Că nu avem aici o alcătuire întâmplătoare de „răzleţe" o probează analiza textelor care scoate la iveală o sumă aproape completă a elementelor „religiozităţii" lirice argheziene. Mai mult chiar decât în *Psalmii* canonului poetic Arghezi, aceste poeme în proză revelează harta sensibilităţii religioase, un fel de spirituală *carte du tendre* a Pelerinului în căutare. Să notăm aici o deosebire radicală între acest itinerariu spiritual şi multe dintre

cunoscutele peripluri mistice medievale şi moderne. Spre deosebire de un Angélus Silesius, de o Tereza *de* Ávila, Tudor Arghezi nu recurge, în ficţiunea spiritualităţii sale poetice, la imaginea privilegiată a Mirelui. El nu se închip.ie niciodată în căutarea Mirelui, ca o *anima* feminizată urmărind un *animus*, un Mire mistic. Căutarea sa e eminamente o peregrinare virilă, o explorare, o expediţie, cu sau fără şanse. Din raporturile sale cu divinitatea căutată lipseşte sentimentul ca şi imagistica subsecventă sentimentului amoros.

Cum am mai spus, nu ne interesează decât cu totul secundar, subordonat explicării textelor, „religiozitatea" lui Arghezi. Textele nu ne lămuresc decât asupra „religiozităţii" *textuale*, şi aceasta constituie obiectul cercetării noastre. Desigur, *Printre psalmi* alcătuieşte un grup de mărturii mai directe cu privire la trăirea personală a omului decât Psalmii din *Cuvinte potrivite*. Expresia poetică este mai puţin decantată, forma impune mai puţine rigori, deci distorsiuni, afectelor. Dar, cu atât mai mult putem spune că ele sunt revelatoare pentru „religiozitatea" textuală arghezianã. De aceea, vorbind despre modalităţile credinţei sau necredinţei Poetului, ne referim de fapt la cele ale eului său poetic.

Psalmul, cum ştim, este, înainte de toate, rugăciune, ceea ce aici, mai ales, în acest ciclu este evident. Or, Ea este un efort spre apropierea prin cunoaştere. Nici penitenţa, ruga de căinţă, nici suplicaţia, ori implorarea doritoare, nici revendicarea imperioasă (toate incluse în rugăciunea Psalmistului) nu înlocuiesc efortul preauman spre despicarea tenebrelor. Poetul încearcă să risipească pâclele, ori să-şi risipească propriile ceţuri insinuante în spaţiile infinite, spre a cuprinde-cunoaşte divinitatea ascunsă. „Rugăciunea mea e o risipire, ca de aburi, în vecie: mă gândesc". Psalmul este meditaţie interogativă nu cerere, reclamaţie revendicativă. „Mă gândesc că poate; nu am fost de tot zadarnic şi că poate am avut un rost, pe care nu-l ştiu, de vreme ce am trecut scânteind printre stele". Necunoaşterea *rostului*, *a* sensului existenţei este strict legată de ignorarea arcanelor sacrului. Dar, iată, acest cogito, acest „mă gândesc" al poetului (utilizat altă dată de Descartes ca un punct de argumentare, ontologică, a existenţei cugetătorului, şi de aici, printr-un salt, a existenţei divine) poate să ducă, *prin sine*, nu prin luminile pe care le determină acţiunea sa gânditoare, la Cel-necuprins. Spre deosebire de Descartes care deduce din actul cugetării existenţa cugetătorului şi al

unui cugetat infinit superior (căci numai acesta – susţine argumentul ontologic – a putut insinua într-un receptacul finit ideea entităţii sale infinite), Psalmistul român induce din *impersonalitatea* gândirii sale, din lipsa de identitate, de proprietate a ei, existenţa unei surse infinite a cugetării. Sursă tenebroasă, pierdută în ceaţă. Textul este esenţial pentru poziţia eului absent din sine arghezian: „Nu m-am făcut eu, şi m-am trezit zămislit. Mintea e o lumină de undeva: nu am făcut-o eu. Sufletul meu are puteri care mă înfricoşează. Gândul meu vine de la sine, fără să-l fac. Tot ce împlinesc nu e de la mine, şi sunt ca un adormit care trăieşte un vis. Visez de când m-am născut, şi nu-mi dau seama de nimic". Deci, în loc ca reflecţiile, exerciţiul puterii cognitive să ducă la afirmarea acesteia, meditaţia Psalmistului arghezian duce la incertitudinea în *proprietatea gândirii* şi în identitatea gânditorului.

Răsturnarea argumentului ontologic este şi mai evidentă într-un alt text. Gândirea nu este o probă a existenţei, ea nefiind un dar, ci o… batjocură a Divinului. Postularea Psalmistului devine o reclamaţie: „Pentru ce mi-ai dat minte, Doamne, şi judecată? Ca să mă batjocoreşti?" Psalmistul a pus preţ pe mintea sa, a frământat-o cu minţile altora, cu mintea morţilor şi a celor vii, apucându-se să chibzuiască asupra sacrului. „Şi am rămas tot atât de prost ca şi înainte". Dar nu s-ar putea întoarce neputinţa, chiar, ca un argument al existenţei celui ce o impune? Psalmistul arghezian încearcă şi această cale a umilinţei gândirii, cale opusă orgoliului occidental-carte-zian al cogito-ului triumfător. Este un punct în care aceste demersuri opuse se întâlnesc. Cogito-ul luminat ca şi mintea aburită se recunosc informate de „o lumină de undeva". Supremă certitudine la unul, supremă incertitudine la altul.

Rugăciunea Psalmistului este vorbire în gol; ea nu-şi cunrşte adresa. „Mă rog ţie, Doamne, şi nu ştiu cui mă rog 91 de ce mă rog". Lipsa încrederii în puterile minţii, îndoiala în cuvântul purtător de lumini nesigure îşi au temeiul în funciara tulburare a fiinţei argheziene. Incertitudinile cunoaşterii derivă din cele ale lui a *fi*, nu le determină. Recunoaştem în aceste texte, *Printre psalmi*, criza esenţială a *fiinţei* din Psalmii canonului poetic. Neantul făpturii supreme *coincide* cu neantul făpturii umane. Criza de identitate a acesteia e simultană cu recunoaşterea crizei de existenţă a celeilalte. Tot astfel după cum Psalmistul încearcă să se apropie cu lumina sa de punctul luminos de întuneric al Divinului (arghezianul „punct întunecat de

lumină din întuneriene aminteşte acel *phos skotous* al lui Maxim Mărturisitorul), tot astfel el închipuie cercuri tot mai strânse în jurul centrului propriei sale făpturi. „Dau târcoale împrejurul insului meu şi nu-l înţeleg [...] în gândul meu se adună lumea întreagă; pot să aleg, să despart şi să amestec. Piatra, lutul, scorbura nu pot să adune. Cine le face? Eu? Dar ce sunt eu? O lungime în picioare, care, când cade, se strică şi se face gunoi". Autoflagelarea, mortificarea sinelui care se sustrage cunoaşterii ne este cunoscută din atâtea texte argheziene. O nuanţă nouă a acestei crize a eului apare într-o pagină din *Printre psalmi* sub forma voinţei de evadare din identitate a eului. „Mă rog ţie, Doamne, să nu mai fiu eu însumi". Acel eu-capcană, eul înşelător, denecuprins deşi cuprinzător, se vrea spart; fiinţa vrea să se risipească în toate făpturile. Jind Panteist de dizolvare într-o sacralitate originară. Acest jind dă una din raţiunile sale rugăciunii Psalmistului arghezian: „Mă rog ţie pentru că ţi-s stelele frumoase, pentru că ai urzit azurul, pentru că ai făcut caprele şi copacii şi ţi-ai distribuit fiinţa în toate seminţele şi în toate fiinţele, cu care, fără voia mea, mă simt legat, fie (a şti tu sau nu ştii". Rară expresie a unui panteism naturist, expresie mai puţin a unei credinţe religioase cât a unui credo estetic, crezul unui fervent al frumosului generos şi egal distribuit în făpturile firii, de la cele mai umile la cele mai înalte.

Criza Fiinţei, toată această tulburare a lui *a fi* îşi caută însă aici o rezolvare pe plan existenţial, prin planul cunoaşterii. Căutarea atât de proprie poetului, derivând din dorinţa de a afla, de a pipăi fiinţa divină şi de a urla: „Este!", corespunde unui patos al înfiinţării, al existenţei. Căutarea celui ce se ştie condamnat la această căutare, dintotdeauna şi pentru totdeauna, căutare ce se ştie neputincioasă, defineşte, în viziunea Psalmistului, condiţia însăşi a omului. O parabolă, a „nebunului" care „a înfipt lopata în adâncul cerurilor şi a scos măguri de argint", lopata trecând apoi din mână-n mână, până la noi, a oamenilor săpând noapte după noapte pentru ca dimineaţa gropile să se umple la loc, această parabolă a unui Sisif sau a unui Manole al căutării fără preget şi fără rost este o ilustraţie a situaţiei omului care asediază cerul, spaţiul interzis al numenului. „Cine-i făptura ciudată, care se străduieşte în zadar să intre în locul oprit?" Este însuşi Psalmistul, acel „eu" în căutare de sine şi de Altul, nesigur de sine şi sigur doar de zădărnicia gestului său sisific: „Eu, Doamne, care te caut de la facerea lumii, şi care ştiu că osânda mea e în zadar". Osânda

căutării nu este niciodată aceea a Psalmistului biblic. Acesta nu caută, căci certitudinea sa nu are nevoie de probe. Cât despre osânda lui, ea este urmare a păcatului de care, de altfel, se căieşte. Osânda Psalmistului arghezian rezidă tocmai în căutarea pe care o ştie zadarnică. Atât căutarea cât şi această conştiinţă a zădărniciei Căutării Constituie drama sa gnoseologică-Psalmii arghezieni sunt, mai presus de toate, psalmi a T voinţei de a cunoaşte, psalmi ai ştiinţei neputincioase şi totuşi încordat-active. De aceea Psalmistul se roagă, îndeosebi, pentru *darul* Ştiinţei: 200

Dă-mi, Doamne, ştiinţa să te înţeleg, dacă n-am decât părerea că te simţesc. Mintea mea nu te poate scruta, gustul meu nu te poate cuprinde, auzul şi văzul meu nu te deosebesc. Mărginit la simţuri, nu te pot cerne în sita lor. Ca şi o umbră tu treci prin ele şi ciurul rămâne gol. Numai în Cartea lui Iov întâlnim versete care să se apropie de această recunoaştere a unui *non possumus* prea-uman. Dar dialogul Domnului cu Iov în care ironia divină se manifestă prin interogaţii precum: „Poţi tu să prinzi Le „atanul cu undiţa? Sau să-i prinzi limba cu o funie?", iar neputinţa omului în faţa Sacrului e recunoscută de Iov în expresii apologetice precum: „Ştim că Tu poţi totul, şi că nimic nu poate sta împotriva gândurilor Tale", acest dialog al omului cu Dumnezeu este suprimat în textele Psalmistului arghezian prin tăcerea divinităţii şi neputinţa radicală a omului de a comunica cu ea. Prăpastia peste care Psalmistul nostru încearcă să arunce o punte a ştiinţei este mult mai profundă decât aceea care-l separă pe Iov de zămislitorul lui şi al „hipopotamului" fabulos. În textele biblice, sacrul este – conform definiţiei lui Rudolf Otto – das *Ganz-Andere*, *cu totul-altul*. În Psalmii arghezieni, numenul e *ceea-ce-nu-este* şi prin această nefiinţă a sa tulbură orice fiinţă şi îndeosebi cea omenească. Ca atare, psalmul nu este – precum cel davidic –, recunoaştere a datoriei omului faţă de un dispunător atotputernic a cărui existenţă e *dată*, nu e contestată, existenţă din care decurg toate apanajele sacrului, deci toate îndatoririle omului. La Arghezi tocmai acest dat iniţial lipseşte, tocmai lipsa lui *provoacă* Psalmistul. În fond, eticul primează în substanţa psalmilor scripturari; ontologicul în cei arghezieni, în *Omiliile* despre *Psalmi* ai lui Vasile cel Mare, comentatorul enumera virtuţile benefice ale psalmilor circumscriind rostul lor. Printre altele: „Psalmul este liniştea sufletelor", răsplăti tor ui păcii, potoli torul gălăgiei şi valului gândurilor. El face să slăbească mânia sufletului şi înfrânează pornirea

către patimi […] Psalmul este alungătorul demonilor, aducătorul ajutorului îngeresc, armă pentru teama de noapte, liniște pentru oboseala zilei […]. El face ca pustiurile să se simtă locuite…". Aproape toate aceste Js virtuți moralizatoare își au contrapartea în natura psalmij lor în proză ai poetului român. Poezie deloc liniștitoare, tulburătoare, poezie a neliniștii de a fi și a cunoaște. Psalmi ai *pustiei*. „Pustia" nu se „umple" prin psalm. Ea este *locul* însuși al Psalmistului.

— Pustia e a minții, a inteligibilului, nu și a sensibilului. Voința de a ști îl poartă pe Psalmist prin tărâmuri sterpe, dezolante: „Am voit să mai știu de tine și am pribegit singuratec printre oameni și cărți. Oamenii m-au scârbit, cărțile m-au întristat…" Există, însă, o cunoaștere infuză dinainte de cunoaștere, rod nu al reflecției, ci dat al intuiției, o cunoaștere obscură care previne, presimte, e o părere a simțirii, deloc idee, e un „pipăit" al „sufletului". E o infuzie pe care mintea nu o poate defini și care – sentiment al prezenței, tremur existențial – e singurul semnal al unui *mysterium tremendum*. Ca și în mitul platonician, orice cunoaștere ideatică, ipotetică, anterioară, dispare prin nașterea omului. Această lumină ce purcede creația dispare odată cu intrarea în tenebrele creaturale. Ceea ce rămâne sunt – din nou ca într-o perspectivă platoniciană, filtrată însă prin gnoză creștină – reminiscențele unei stări de uniune prenatală: „Căci făcându-mă, tu mi-ai curmat amintirile de mai nainte de-a mă fi făcut, și sunt ca un prunc orb născut, care nu și-a văzut muma niciodată și care poate și-a simțit-o cândva cu pipăitul. / Pipăitul sufletului meu e plin de tine, Doamne, și buricele degetelor mele au mirosul laptelui uitat, care le-a mânjit".

Precum omul lui Platon care a *uitat* existența în sfera pură a ideilor pentru a se înfunda în peștera umbrelor mișcătoare, tot astfel a *uitat* Psalmistul nostru misterioasa convietuire prenatală cu sacrul. Ceea ce a rămas nu e o cunoaștere, ci o prezență tainică, paradoxală, echivalentă în realitățile lumii acesteia cu o absență. Imaginile Psalmilor care circumscriu apercepția acestei absențe sunt

— Vasile cel Mare, *Comentariu la psalmi*, tr. Pr. Dr. Olimp N. Căciulă, Edit. Institutului biblic, col. Izvoarele ortodoxiei, București, 1943, p. 29.

toate imagini ale unui gol. Nu cunoști ceea ce ai în tine, căci ceea ce ai nu *este*; păstrezi amintirea sau așteptarea sau nădejdea unei ființe, tiparul ei negativ, golul ei revelator. Cea mai arghezian dintre

viziunile asupra legăturilor omului cu divinul apare în *Printre psalmi* fie sub forma unor scurte parabole, fie în versetele rugăciunii Psalmistului, ori în formulele sale gnomice-sapienţiale. Un întreg complex imagistic-ideatic-sensibil circumscrie anf: nomică prezenţă-absenţă a sacrului în lume. În acest coi-plex revelăm câmpuri semantice tradiţionale care Interferează, dar şi embleme noi argheziene. Recunoaştem astfel materia unor vechi argumente cosmologice în indicarea prezenţei divine în lumea animatelor şi inanimatelor, argumente de sorginte biblică dar şi ale teologiei naturiste preromantice şi romantice (printre altele a unui Bernardin de Saint-Pierre). Dar originalitatea Psalmistului român este certă nu ca un plus de informaţie semantică, ci în articularea nouă (şi aceasta în dublul sens al cuvântului) a unor *membra disjecta* vizionare.

Iată schema complexului vizionar. Natura nu manifestă sacrul, ci îl trădează; acesta este o umbră a lucrurilor, o taină a făpturilor şi îndeosebi a celor mai umile. Omul e şi el purtător al sacrului, ca şi necuvântătoarele, dar incapabil de a-l afla în sine căci tot ce găseşte el în căutarea sa febrilă e tiparul gol al unei divinităţi absente, adică *pe sine*. Un sine umbratic, incert, nici el surprins în identitatea sa, ci tot în aparenţa sa incertă. Seria umbrelor de umbre se prelungeşte astfel la infinit. *Theoria* lor este o deşertăciune. În schimb, tocmai din zădărnicirea tentativelor de posesiune conştientă derivă p posibilitate a aproximării sacrului, aceea pasivă, a trăirii *jocului* său. Un Dumnezeu ludic, copilăros, naiv, aceasta e ultima şi cea mai neaşteptată descoperire a poetului peregrinând „*Printre psalmi*".

Fie că invocă divinitatea ascunsă fie că reflecţia poematică se răsfrânge asupra sa însăşi, fiind lipsită de o adresă, „psalmul" urmează, aproape sistematic, calea unei goliri de sine. Imaginile vidării, ale deschiderii sunt deci frecvente. De pildă: „judecata mi-e deschisă ca o scorbură de copac – adăpostul, câte o noapte, al pasărilor călătoare". Ştim că păsările sunt, în imagistica arghezianã, embleme ale sacrului şi, în orice caz, ale unei transcendenţe. Ele nu *umple* golul minţii sau al inimii. Tot astfel – urmând o tradiţie a celei mai vechi spiritualităţi evan-i ghelice – divinul se refuză „înţelepciunii" pentru a se revela „prostiei". El sfidează plinătatea, pentru a privi-l legia golul. „Tăinuitorii" sacrului sunt fiinţele cele mai *goale* de *sine*. Copilul, vita necuvântătoare, Marele prost îl posedă, fără să-l ştie. Poetul-psalmist este şi el o asemenea făptură neştiutor-posesoare. „Tu trebuie să ai pe

Dumnezeu în tine, pentru că lăutarul care te-apasă cu bărbia, ca să gemi, e din proştii aceia cărora Dumnezeu le-a spus adevărul. Toate vitele necuvântătoare îl ştiu, pentru că tu li le-ai şoptit printre coarne. Şi vitele îl tac, încremenite de-a fi tăinuitoarele tale". Rugăciunea psalmistului este o mărturisire a ignoranţei, harul său o fecunditate de care nu poate da socoteală. „Rugăciunea mea, e o mărturisire că nu ştiu şi că aş voi să ştiu – dar de vreme ce nu ştiu, rodesc în neştire ca vişinii, care, din beţe uscate, scot flori albe, frunze gingaşe. Ies florile din lemne şi gândurile din oase? Ale cui sunt? Ale mele nu-s". Confesiunea Psalmistului coincide aici cu aceea a Poetului. Rodirea în neştire a acestuia din urmă este pentru el un prilej de continuă nedumerire. Ca şi Psalmistul, Poetul se socoteşte pe sine „ultimul dintre proşti". Aceasta nu înseamnă o recunoaştere a unei revelaţii explicite, respectiv a unei inspiraţii certe. Imagistica fecundităţii, de ordin vegetal-organic exclude orice creaţie conştientă, orice „meşteşug".

Dar nici organicul nu *conţine* Sacrul. Textele parabolice din ciclul *Printre psalmi* sunt aproape toate centrate pe motivul evanescenţei divinului în făpturi, în plante şi animale. Materia fabulelor se obscurizează pentru a emite un tâlc enigmatic. Nicăieri imaginarul arghezian nu conţine o epură mai subtilă, mai diafană a ceea-ce-apare-fără-să-fie, a entităţii sugerate, bănuite. Sacrul imaginat se furişează, fâlfâie, pâlpâie. E o umbră difuză; apare fără să se descopere. E de natura parfumurilor, a aromelor subtile, ce se insinuează invizibile, obsedante, pentru a se pierde. Prezenţă-absenţă, echivoc iritant pe care am voi să-l sesizăm, să-l traducem în limbajul exegezei, şi care ne scapă tocmai pentru ca natura sa specifică argheziană este volatilitatea. I-am putea acorda atributele teologice ale naturii angelice: *agimas*, *speciositas*, *permeabilitas*, *celeritas*. Atribute ale existenţei vaporoase, ale unei esenţe ce îşi este sieşi suficientă, şi de aceea emanaţiile sale nu fac decât să se întoarcă necontenit la sine, abia *atingând* în treacăt făpturile profane. Disinţa sacrului de acestea este infinită şi infinitezimală, totodată. „Dumnezeu nu este departe… L-ai simţit? Se clatină vişinii, au tresărit foile de porumb, s-a culcat iarba ciulită şi s-a ridicat, ca o blană de câine pe care-l mângâie cu o vorbă ciobanul". Imagini de o extremă subtilitate şi umilitate terestră a *trecerii* entităţii subti-lissime. Dacă poetul Arghezi nu cunoaşte elevaţia specu-lativ-imaginară a unei mistici abstracte, dacă în poezia lui nu întâlneşti niciodată figurile pure, dantești, ale acelei iubiri „ce

rodeşte sori şi stele", e pentru că divinul arghezian a dezertat empireul, imaginarul sferelor celeste, a părăsit tronurile, iar dominaţiile nu-i mai aparţin, după cum nu-i mai *aparţine* nimic în ordinea mundană. În locul rolului de *primum movens*, de greoi maşinist al universului, acest „Dumnezeu" mai străveziu, mai evanescent decât o himeră e un simplu pretext pentru ecloziunea celor mai diafane semne ale *tremurului existenţial* şi ale unui fior cosmic. Substanţa acestor imagini întotdeauna indirecte, mărturii secunde ale unei prezenţe ce se refuză, o dau făpturile de rând, comune, smerite prin natură şi inocente, printr-o naivitate iremediabilă. „Aşternutul de umbră al pământului de printre boance s-a mişcat, ca şi cum ar fi trecut pe deasupra florilor, împletite cu igliţa groasă, o stropitoare cu lumină. Un stol de porumbei a ieşit din loboda roşie. Iezii s-au sculat în picioare şi s-au uitat: au văzut ceva?" întrebare retorică, al cărei răspuns (ni se sugerează) nu mai este în ordinea firii. Enigma, misterul ca şi numinosul nu aparţin naturii, în cele din urmă din toată această explorare inchizitivă a Psalmistului nu rămâne nicio certitudine, ci doar fluturarea unor vane, tulburi şi tulburătoare sentimente, mai evanescente chiar decât miresmele. A surprinde risipirea acestor afecte i se pare poetului-psalmist la fel de deşartă ca şi încercuirea unui parfum. Căci nucleul acestui mister al sacrului-care-trece se descoperă chiar în separarea trăirilor de sinea celui ce trăieşte trecerea, desprindere de sine rafinat închipuită prin echivalentul poetic al separării: „Ca de mireasma lor nişte garoafe", întâlnim aluzia la această despărţire misterioasă într-unul din textele ciclului *Printre psalmi*: Parcă tămâia miresmelor grădinii acum îmbălsămeşte mai mult, şi parcă desfacerea ei de pe garoafe a început să se vadă înăuntrul aerului adânc". Lepădarea de sine a făpturilor, enigmatica separare a sinelui de sine, este o urmare a trecerii (ca a unei lame invizibile despărţind nedespărţitele – a sacrului prin lumea făpturilor).

Natura nu manifestă, aşadar, Sacrul – cum credeau apologeţii naivi ai divinităţii – ci îl trădează, în dublul sens românesc al cuvântului. Ceea ce rămâne e o amintire a unei nefiinţe trecătoare, umbratice, aromitoare, şi o inevitabilă decepţie a simţurilor amăgite pasager. O părere e o umbră care ia aparenţele trecătoare ale unui contur luminos. Prezenţă părelnică, Dumnezeu e identificat uneori cu o altă părere nu mai puţin şovăitoare în ordinea viziunii argheziene: aceea a eului privit în sine. O mică parabolă din ciclul *Printre psalmi*

pare să implice un răspuns la întrebările chinuitoare ale Psalmistului. Răspuns prea simplu, prea în ordinea consacrată a evangheliculuiː „Domnul e în voi" pentru ca Psalmistul arghezian să adaste prea mult asupra lui. Dar mica parabolă prezintă o identificare a celor două necunoscute: a sacrului cu eul. Condiţia este puritatea virginală, utopică în lumea umană: „Dumnezeu, îl auzi?… Pune-ţi mâna în sân, fecioară, şi ascultă cu urechea din palmă… Dumnezeu umblă… / E pasul lui, calcă lin. A călcat ca aripa, trece şi pipăie ca fulgul. / L-ai întrebat? întreabă-l: «Tu eşti, Doamne?» Şi-ţi va răspunde: «Eu»".

Nicio lămurire a misterului, nicio lumină în acest răspuns. „Eu" nu *e* mai puţin enigmatic decât „Domnul". Dar, firește, pentru un suflet sedus de consolările pietiste, chiar şi un asemenea pseudorăspuns este suficient. Tonul Psalmistului devine uneori exortativ, fără ca îndemnurile sale să devină o predică religioasă. Nimic moralizator în aceste omilii poetice. Singurul îndemn este acela la *ascultare*. O ascultare îndreptată spre o voce dinăuntru, glas ori mişcare imanentă. „Ascultă pasul Domnului din sân". Sau: „Eşti un pământ închis cu lacăte şoptite". Sau: „Tu porţi pe Dumnezeu în tine, mai uşure decât pruncul femeii. Ai să-l cunoşti, închide ochii şi ascultă: trece gândul. Tot pasul lui e". Sau: „Omul e poteca goa1 – pasul Domnului calcă, şi poteca zvâcneşte". Sfaturi ale unei spiritualităţi contemplative în care recunoşti reminiscenţele literaturii ascetice, ale *Filocaliei* glosând pe marginea *trezviei*. Prezenţa sacrului e identică cu aceea a unui *funculum*, pe care contemplativii medievali îl recunoşteau în profunzimile inimii lor. Este caracteristic diminutivul acestui termen, „scânteioara" abia întrezărită de mistici găsindu-şi echivalentul în „fărâmele" argheziene: „Domnul e în tine o fărâmă, o mărgică, o mireasmă. Păstreaz-o în dreptul sufletului, necontenit". Aceste forme diminutivate ale Sacrului ne introduc spre cea mai originală, mai argheziană dintre reprezentările sale. Întrebărilor Psalmistului, căutărilor sale înfrigurate, nu le răspunde marele infinit, gol şi mut, ci infinitezimalul, mult mai plin decât cel dintâi. E un paradox al raportului dintre neant şi plenitudine. Am văzut în unele texte analizate cum corpurile cosmice nu răspund, cum sferele mari îşi demonstrează vidul, ceea ce-l face pe Psalmist să se mulţumească cu „glasurile […] mici" ale făpturilor mărunte. Tot un asemenea paradox recunoaştem în singura imagine pozitivă, ca şi în atributele cu care Psalmistul investeşte Sacrul. Această imagine se află într-o contradicţie

flagrantă cu aceea a divinităţii psalmistului biblic. Nimic din „Dumnezeul dumnezeilor", „strălucit", „Dumnezeu judecător", a cărui dreptate o vestesc cerurile, „Domnul puterilor", al cetăţii neclintite. Dimpotrivă: neputinţă, inocenţă de prunc neştiutor, nevoinţă de a interveni în mersul sorilor ca şi în viaţa cetăţilor. Nu împărţitor ai dreptăţii, ci iertător „înainte de a se naşte păcatul". Poate numai în ingenuităţile franciscane, în unele reprezentări din *Fioretti* pot fi găsite corespondenţe la fragedele închipuiri argheziene ale sacrului copilărit. Desigur, recunoaştem o tradiţie evanghelică a divinităţii ce se închide în faţa minţilor iscoditoare ale fariseilor şi cărturarilor, pentru a se deschide simplilor, proştilor, copiilor nevinovaţi. Dar în textele poetului nostru, divinul este el însuşi copil. Ceea ce neagă el este tocmai imaginea paternalistă a divinităţii iudeo-creştine, a atotputernicului, atotştiutorului dispunător, judecător, mântuitor. Cel mai autentic „Dumnezeu" al Psalmistului român poartă emblematic chipul făpturii celei mai neputincios-ingenue, a noului-născut. Înainte de a fi nevinovată, această făptură este mai ales lipsită de conştiinţă. Această inconştienţă, ca o lipsă a ştiinţei despre sine, o absenţă a eului din sine e supremul apanaj al sacrului. „Tu eşti singurul care nu ţii minte şi care n-ai ce păstra pentru tine: slava ta e copilărească şi blajină. Tu eşti mai curat şi mai nevinovat decât noul-născut într-a cincea zi după ce s-a ivit. uimit, în lumea nouă". Copilul acesta e o negare a tot ce reprezintă biblicul Dumnezeu-Tatăl: „Tu n-ai legi. n-ai osândă. n-ai ce răsplăti, nici ce răzbuna". Judecătorul, Răzbunătorul davidic este vizat în aceste litanii ale Sacrului deloc august şi, tocmai de aceea, misterios, fascinant prin negativul virtuţilor consacrate. Tot ce face „măreţia" omului se neagă prin această divinitate nihilistă, fără violenţă, autonegatoare. Ea se află dincoace de bine şi de rău, la antipozii orgolioasei creaturi nietzscheiene ce se vrea dincolo de bine şi de rău. Viziunea lui Arghezi este eminamente eretică, opusă tuturor concepţiilor religioase ale confesiunilor ce se arogă de la o revelaţie. Arghezi neagă revelaţia şi face din tăcerea divină atributul esenţial al unei absolute inconştiente. Erezie atât pe plan dogmatic, cât şi pe acela al moralei. Căci divinitatea copilăroasă nu ştie de vinovăţie: „Păcatul trupului şi al minţii sunt nevinovăţii pentru tine, care nu ştii ce-i vina". Ceea ce închipuie poetul, înţelegem în cele din urmă, este o făptură paradiziacă, dinaintea oricărei căderi posibile. În fond, Sacrul acesta neagă istoria şi timpul şi toate religiile şi toate rânduielile. „Pentru tine

timpul nu sfârşeşte. Şi începe în fiece zi. La fel ţi-e ziua de azi cu cea trecută [] Tu eşti proaspăt şi nou în vecie". Într-un nirul 011-ginar divin îşi întemeiază Arghezi anarhismul anti-in-stituţional. Ziditorul biblic al cerului şi al pământului devine, în închipuirea poetului, un Mare jucător. Creaţia toată este rodul unui joc cosmic la care se dedă un *Deus ludens*. În cele din urmă dumnezeul Psalmistului este un artist, o proiecţie în cosmos a Poetului. Nu judecător „nici stăpân, ci copil-poet al celei mai năstruşnice fanta-zii… „u nu eşti un socotitor al faptelor şi un cântăritor de lucruri grele şi uşoare. Tu nu eşti un stăpân, făcător de porunci şi ziditor de piedici […] Te-am găsit ca pe un copil, între ceruri, aruncând cu stele în mare şi jucând cu mâna oglinda lumii rotunde în odăile noastre albe", în această perspectivă inedită, a sacrului copilărit şi artist, dificultatea omului preauman de a-l afla nu este de ordinul tradiţionalelor impedimente ale fiinţării în imanenţă şi relativitate, ca şi ale cunoaşterii mediate şi limitate. Nici absolutul, nici infinitul nu impun cenzura lor ireductibilă tentativelor omului, ci tocmai şi numai orgoliile sale, setea sa de grandoare, căutarea sa dezordonată în marele vid. „Doamne, tu trebuie să fii mai fraged ca spicul de săcară şi mai smerit ca vioreaua. / Şi de-aceea poate că noi nu te putem desluşi…" Incognoscibilul rămâne incognoscibil pentru că prin natura sa" omul caută să cunoască *altundeva s*acrul, acolo unde nu e decât golul lui. Iată, din nou, în acest punct o deosebire radicală între viziunea Psalmistului român şi concepţia teologiei lui Karl Earth. După acesta din urmă, creaturile ne întâmpină prin vidul lor radical („die «L*eerheit*» „} în care constă creaturalul însuşi, faptul de a fi doar făpturi. Golul acesta e lipsa sacrului. După Arghezi, în chiar acest gol se ascunde divinul, numai aici poate fi surprinsă urma trecerii sale. Dacă este totuşi o apropiere de concepţia barthiană, aceasta se află în repudierea oricărei po*sedări a* Divinului în vreo credinţă, filosofie sau

— Karl Barth. op. cit.: die» Leerheit", die uns aus aliem

Geschaffenheit als solche. sein offenkundiges Entbehren des unmittelbaren Lebens…" (p. 292)

religie constituită. Dar pe când teologul respinge ideea unui Dumnezeu al acestei lumi, din punctul de vedere al nevredniciei lumii, poetul refuză religiile, bisericile, teologiile întrucât ele nu se pot apropia de umbra umbrelor acestei lumi, singura ei nevrednicie. Suferinţa lipsei, a absenţei din care purcede căutarea Psalmistului se ogoaie doar printr-o răsturnare a sensului căutării. Sunt puţine, în

opera lui Arghezi, acele texte pe care le-ai putea interpreta ca pe o mărturisire preaîntimă. Este, oare, unul din aceste texte, mărturisirea atât de cert anti-eclesiastică (în sensul grav al termenului) din frazele: „Îmi lipsea acel Dumnezeu care nu era nici în cărţi, nici în biserici şi pe lângă care au trecut oamenii şi nu l-au văzut. Pe acela l-am găsit după ce s-au stins vara fierbinte şi toamna frumoasă, peste mine, de cincizeci de ori. Eu am crezut că nu te voi mai afla niciodată şi-mi pusesem uneltele de-o parte"?

Printre psalmi, ca şi întreg ciclul poematic, *Ce-ai cu mine, vântule*? respiră fervoarea unei veri de noiembrie (ca să folosim termenii denumind în poezia unui alt liric o resurecţie târzie, a arderilor, la acela erotice). Fervoarea nouă a celui care a aflat ceea ce căuta nu este de ordinul credinţei răsplătite, ci al unei libertăţi în sfârşit. găsite. Aceasta nu este legătura (*religio*) misticului, ci dezlegarea artistului. S-ar putea spune că poetul găseşte ieşirea din tenebre, din înfricoşările vidului în care a or-becăit, în lumina egală a unei „*nepăsări sfinte*", în acea pagină confesivă din care am citat mai sus (pseudomăr-turisire, firește, proiecţie mitizată a trăirilor personale, ca toate confesiunile argheziene) găsim exultarea celui care a început *o vită nuova*, descoperind rostul zilelor sale, înţelegând cele pentru el multă vreme închise, şi mai ales având revelaţia unui nou paradis estetic. Aflând ceea ce crede că nu va mai afla niciodată, el nu intră în posesia sacrului, dar dintr-odată viaţa însăşi se sacralizează. „Bucuria mea cine ar putea-o povesti acum? Ziua mea are un rost. Înţeleg multe lucruri până aseară neînţelese. Sunt voios şi sprinten, culorile mele au înviat: am câştigat!" Totul nu e ad majorera *Dei gloriam*, ci ad majorera *artist gloriam*. Starea artistului liber o elimină pe aceea a omului religios. Iată ce alungă cunoscuta meditaţie a acestuia din urmă: „În tot ce mă îngrijora şi mă ţinea în loc s-a strecurat nepăsarea sfântă…" împăcarea cu sine pe care o aduce împăcarea cu Altul se rezolvă în suspendarea condamnării la temporalitate: „o singură clipă a înghiţit o jumătate de veac".

Rămâne, însă, scandalul morţii. Nepăsarea artistului eliberat poate să spulbere toate tenebrele, în afară de cele ale morţii. *Kairos*, clipa privilegiată a poetului înghite anii, → în e înghiţită de moarte. Pentru omul cuvântului, moartea este mai presus de toate obliterarea cuvintelor. O omenire-palimpsest este închipuită ca o lentă ştergere a cuvintelor-generaţii dispuse unele peste altele. „Nici noi nu suntem

decât osemintele de gânduri însemnate pe o tablă neagră, cu tibişir, şi scrisul nostru se va şterge de la sine, înecat în negreaţă". O iluzie a veşniciei petrece existenţa omului, iluzie pe care totul în această existenţă o dezminte, şi îndeosebi măcelurile, hecatombele istoriei. Dar întrebarea Psalmistului este rar aceea a moralistului care vituperează împotriva crimei cosmice pe care o constată („O floare înăbuşă o floare: un om pe alt om ucide. Este drept?"), şi mai des nedumerirea ontică a făpturii ce se ştie condamnată: „De ce trebuie să murim?"

Psalmistul iscoditor nu încearcă să răspundă la întrebarea ce şi-o pune. Întrebările sale – care abundă în aceşti „psalmi" – sunt de altfel expresii ale unei retorici a anxietăţii, întrebări ce nu aşteaptă un răspuns, ci exprimă doar o nelinişte a minţii, o perplexitate, o nelinişte a trăirii pe frontieră. „Cine-i făptura ciudată, care se străduieşte în zadar să intre în locul oprit?" Sau, acelaşi *mysterium tremendum* abia întrezărit: „Cine să fi fost oamenii buni din pustietatea dimprejur, uscată şi cocoşată ca spinările de cămilă?" Unele întrebări sunt simple admonestări ale profetului moralizator: „Ce folos că te numeşti, fratele meu, creştin?" Sau: „Pentru ce, Doamne, atâta cruzime şi atâta măcel în grădina ta frumoasa?" Sau: „De ce am trăit ca şi cum suntem veşnici?" Această din urmă interogaţie revine, obsesiv, ca pentru a arăta că acel „De ce trebuie să murim" nu se referă la sensul morţii, ci al vieţii.

O parabolă, pe care am putea să o numim a peregrinului, a lui *homo viator*, uneşte căutarea Sacrului cu aceea a sensului existenţei. Schema parabolei este aceea a unui mister alegoric. Rătăcitorul se întoarce după ce l-a căutat pe Dumnezeu în văzduh, în pământ, în izvoare… – Ce-ai făcut cât ai umblat? m-au întrebat, întors acasă, greierele, şoarecele şi şopârla.

— Mai bine nu mă duceam şi m-aş fi mulţumit cu glasurile voastre mici". Dascălii mărunţi îl mustră: „Ce-ţi veni să cauţi pe Dumnezeu prin lumea toată". Lecţia fărâmei, a infinitezimalului nu grăieşte despre absolut, ci despre neant. Totul s-a preschimbat în praf, a putrezit uscat în jurul Rătăcitorului. Tot ce atinge se pulverizează. Oglinda curge ca o ţarină doar la arătarea chipului său în lumina ei: „Fusese de ajuns să i se izbească luciul de umbra mea". Ca în scenariile es-chatologice argheziene, preschimbarea în pulbere se petrece sub acţiunea unor agenţi invizibili. O stranie descompunere lasă întregurile intacte în forma lor dar le goleşte de orice *ţinută* organică. Năluci de pulbere înconjoară Peregrinul. Şi în însingurarea acestei

nopți a timpului, vatra începe să întrebe din hornul ei: „Ce-ai făcut? Ce-ai căutat […] Ce vruși tu să iasă din tine? […] Cine te-a pus să te iei după mine, după vânt? Ce-ți lipsea ca să fii fericit ca sfecla – rod muncit în brazdă și îngrijit?” Vocea, interogată la rândul ei, se recunoaște pe sine a fi Domnul Dumnezeu. Dar la refuzul final al Rătăcitorului de a se închina, Domnul nu se mai făcu auzit din vatră.

Chiar revelate, sacrul ca și sensul vieții nu sunt înțelese. E o pseudorevelație, sau o deschidere înșelătoare, un cuvânt ce se pierde în desert. Mântuirea în viziunea Psalmistului nu e decât mistuire. Chiar și atunci când vorbește despre mântuire, Psalmistul se gândește doar la condiția acesteia care e lepădarea, uitarea de sine, pierderea în lumea *văzutelor*, și nu extazul mistic, contemplarea nevăzutelor. „Nu e greu să te mântuiești, fratele meu. Uită de tine numai o seară, numai o zi […] și spune-ți, tu. Ție, ce vezi: lumina lui april, aprinsă pe ramuri și-n miile de candele pitite-n iarbă, făcliile plopilor, pasările cerului albe”. Peisajul sacralizat, natura purtătoare a însemnelor templului nu *reprezintă* Divinitatea, ci este însuși divinul. E adevărat că în această natură transfigurată, cultică, se petrece misterul resurecției pascale. Aluzia la „sculare din giulgiu a lui Iisus” servește drept metaforă îndemnului la resurecția sufletului căzut: „Ce nu învii și tu? Că dacă vei muri de tot, mortule pe ju-mătaj” 1, fratele meu, tu nu mai învii niciodată”.

C „lui agonic, „mort pe jumătate” – iată mitul cadavrului viu, central în viziunea antropologic-poetică a lui Arghezi. Și în *Printre psalmi* putem asista la Dansul macabru – alegoria existenței amenințate de descompunere. „Aripile ți s-au uscat și chircit și ți-au ieșit, de unde ți-au căzut, două bube”. Nimic prea nou în această închipuire a corupției, față de alte texte ale poetului. Aceleași imagini ale ororii, aparținând barocului bizantin arghezian, ca și în apocalipse. Dar aici – amintind peroraţia barocă a unui Abraham a Santa Clara, ori exortațiile morale ale omiliilor *Despre psalmi* ale lui Hrisos-tomul, adresa directă, moralizatoare, a Psalmistului face ca imagistica eschatologică să dobândească rostul unei argumentări *ad hominem*. Ca pentru a stârni groaza și scârba, și prin acestea a întuma sufletul celui „mort pe jumătate” spre o zare mai luminospurificatoare, Psalmistul evocă putreziciunea, clătinarea turnurilor, judecata de apoi. Conștient de finalitatea retoricii sale, el o atribuie unui profet al rigorilor, celui ce grăiește în pustie, lui „Ioan Botezătorul, cel hrănit cu lăcuste și

îmbrăcat cu piele de capră". Profetul mizantrop, judecătorul intransigent al rătăcirilor umane poate servi, într-adevăr, drept alter ego al Psalmistului nostru care vituperează împotriva viciilor omului, regăsind tonul diatribelor sale, hiperbolice. Textul cel mai plin de acuitate, în acest sens, este ceea ce am putea numi un *Tatăl nostru negru*, o parafrazare acrimonioasă a rugăciunii. „… Pâinea noastră cea de toate zilele tu ne-ai dat-o nouă multă, dar până la gura noastră ne-au înjumătăţit-o, spurcând cealaltă jumătate. În miezul ei, ca în nişte cuiburi calde, mişună gângăniile negre".

Antitezele excesive marchează, aşadar, şi aceşti „psalmi". Imaginile atroce şi suave alternează fără tranziţie. Omul de-o parte, „fratele" mort pe jumătate, firea umilă, inocentă, charismatică de alta. O epifanie a hidosului şi alta a graţiosului îşi fac faţă, se aleargă, se alungă. Tonul profeţilor mâniei are ecouri, epurate, în vocea de *fraticello* a poetului gingăşiei. Scuurmare în nimic şi tenebre: „Uite-i umblând înhăitaţi, de-a buşile, prin drojdii, ca nişte viermi, departe de scutec şi de sânul maicii". Şi apoi, brusc: „… s-a despicat şi salcia în stoguri de plete, şi cozile ei s-au întors". Peripeţii obscure ale eului căzut ca şi ale sinelui lepădat de sine, comunicând cu umbra care trece a firii, aceste peripeţii *fără nume* constituie istoria Psalmistului. Istorie a tainei şi, mai ales, a voinţei inhibate de a destăinui, într-o voinţă de a cuvânta enigmaticul se rezolvă şi acest ciclu, *Printre psalmi*. Căci atunci când ororile încetează în excesul lor, când puritatea îşi denunţă vanitatea, ceea ce rămâne este doar glasul Psalmistului care interoghează sau se lamentează, fie şi în pustiu: „Dar mi-ai dat cuvintele, ca să mă vaiet şi să te întreb. / Iartă, Doamne, comoara asta e mai mare…"

VOAPTEA VALPURGICA A FLORILOR DE MUCIGAI

de noapte, în timp ce „Pe cer scânteiau stele de mei şi orz" (*Convoiul*); abolirea orelor se petrece noaptea: Azi-noapte, soră, / N-a mai bătut nicio oră" (*Ceasul „le-apoi*). În sfârşit, ciclul *Flori de mucigai* se încheie, în versiunea ediţiei de autor, prin poezia o *noapte*, în această nocturnă, noaptea lumii întregi participă prin făpturile noptatice – ca un sinistru rond de noapte – la tenebrele orelor nocturne ale temniţei, „întreaga noapte au cântat din sute / De fluiere, cimpoaie şi viori / Şi din unelt-le necunoscute / Vântul şi ploaia pe învelitori. // Vulturii, corbii au venit cu toţii / Şi rid în coruri grave de metal, / Văzând cum mor în noaptea lungă hoţii / Subt lacătele mari de

la spital”.

Nekya din *Flori de mucigai* este, aşadar, o coborâre în noapte, întunericul, nu produce doar atmosfera necesară tragediei umane în desfăşurare, ci este însăşi substanţa acestei tragedii. Poeziile abundă în culori sumbre; imaginile sunt opacifiate sau se dizolvă în nebulozitatea atotstăpânitoare a destinelor crepusculare. O lumină ce maï licăreşte în ochi se stinge, ochiul e mort; lumina e părelnică, asistam la obscuritatea ei, la eclipsarea astrelor, a orelor luminoase. Sinistră epopee a unor *obscurorum virorum*, desenată în tuşuri întunecate, amintind dedalul ceţos din *Carceri*-*e* lui Piranese. Noaptea ţine de natura însăşi a lumii părăsite, în ruptură, a sfârşitului. Agonia, şi moartea luminii e semnul imediat, „evident”, al unei situaţii eschatologice. Ştim că apocalipsa arghezianǎ recurge la *noapte* ca la un element esenţial al scenariului ei. Această noapte finală îşi trimite emisarii în *Flori de mucigai*. Noapte a lumii care a refuzat, care neagă lumina, în acest sens, nu este nimic mai depărtat ca semnificaţie de nocturnele acestea argheziene, decât noaptea estetic-magică a romantismului. T enebr ele – rrbpţii arghe-g din *Flori de mucigai* sunt congenere, în schimb, cu

«= ale nopţii arhaice de după jzggnlrjQLdin paradis, ca şi noaptea scoborârii în iafern (*„l’aer bruno”* dantesc).

O sterilitată a nnpţiya disperării omului închis, condthime în (bolgia> infernală. În jioapjgjj cu jtotia excepţii aparimle asupra cărora vom reflectalnaţtârziul râu se-petrecff „tran Flfjg îl ar p îl?”

* & – a-o – arvH, în! în iiw + u uuâinru V-am rfl vom rare

duhuri oameni convoiu noaptea *Florilor*

— „— *l* „g J.antomatic:, i-jvizi ca strigoii şi şui…” (*Cina*); vampirismul iese noaptea la iveală: „Vreau să beau sânge şi să rup / Ca un şarpe, ca un lup” (*Streche*). În noapte se produce o epifanie pe dos, negativă, a „arătărilor”. Apar: „Ucigă-l toaca”, o „Arătare”, o „stafie”, o „momâie”. Un adevărat cortegiu al fantomelor.

Iar

Tenebrele unei lumi sfârşelnice situează lirica *Florilor de mucigai* la antipozii unei poezii cultice care se revelează sub zodia începuturilor. /Aici „în schimb, veacul se târziu. timpul se retrage, totrnai exjgtmry-bezia Jnsâsi se fără – an citim m şi spaţiu: – int st

— y-y – r-riW” iifeium în poezia liminară constituind ca un preambul al ciclului.

(Acea luptă a poeticului cu timpul, care e – am văzut – o constantă a liricii argheziene, a încetat aici. Nu întâlnim cearta cu temporalitatea, ci căderea într-o imobilitate, i o inerţie a timpului mort, încremenirea timpului şi soatiulyi (P'j-tli a-g – te.nepiiifir – ajţia p e-ei

— iarăv adevărată mnartă în viârţ-pnfpo situjatie-e? pin".

Tf & răt – odo «... " 5 –

„... j. j – vt. ta i.i. tuj-ţi – rime, caaavre.

descomp-eTJT ătmos Teră de spital în care se moare, de bgci cu Iestrrtr „Stihuxi de groapa... u reiegu – pentru i de7 untrn ce rsd-au" învredniciţ de niciun prohod. Moartea este cea care a încremenit timpul şi spaţiul, a făcut grea, irespirabilă atmosfera în această lirică de aparenţe – prozodice – atât de popular-lejere. Irespirabilul nu provine din densitatea poeziei, ci din golul, din vidul pe care-l sugerează tot timpul. Aces te suhiiri de „sete de

apă", de „foame de scrum" se mulează pe „golurile exist empale, pe dorinţele jieâmp-linite. ne viaţa netrăita", pli neantul care ër? dea-a-Iôrn-iele şi fapt *lipsei*, *a setei*, *a* foamei-3 e a fi. La limifa.

— (*Flori de mucigai*).

JNimic nu rodeşte (decât mi mari npgativ monstruos –*r* – 7-nrrx...

vegetaţie obscurăţciemonică. Scrisul însuşi care, pentru poet7 este un semn al fecundităţii insului, iâvirtuţilor sale simâpateticë, gë comunicare, se zgârggjţe. Rifna îl doare. Ţttro gmara". oetuâe supune, nu unui comandamgni".

scriu..." Toată această ficţiune a neputinţei, a silinţei.

aici spuneam – poezia unui poet damna. t Este, în schimb „mai mult deci t în alte încăperi ale edificiului" poetic ar-t-*g*hezian-o poezie a condamnării la poezie. A poematiza oi>neantul e-asfen" trai-sub chipul mizeriei social Amorale este în sine o damnare.

Şi apoi, însăşi sfâşierea care se consumă în continuitatea liricii argheziene implică suferinţa unei asemenea damnări. Ruptura cu poezia dinaintea *Florilor* se potriveşte cu proiecţia poetică a unei vieţi în ruptură. Căci tema cuprinzătoare a temelor poeziei din acest ciclu este *viaţa în ruptură*. E închipuită o omenire părăsită, izolată de corpul omenirii, ruptă de tot ce e sfânt, valoros, o omenire a excluşilor, societăţii, o omenire care „nu are niciun Dumnezeu" (vom vedea amendamentul esenţial, arghezian, la această expresie idiomatică);

apare umanitatea urmaşilor lui Cain, a izgoniţilor din orice paradis pământesc posibil. Imaginea acestei umanităţi damănate pretindea o ficţiune poetică organizată în afara „paradisului" consacrat al poeziei. Poetul era conştient de riscurile poematizării rupturii. Mai mult decât un avangardist ce se constituie *per oposicibn* cu orice tabulatură consacrată a artei, el avea nevoie de un microcosm poetic rupt de cosmosul ordinii poetice. Nu mai era posibilă rămânerea în paradisul fictiv, artificial, în culticul sau ritualul Poeziei. Trebuiau constituite ficţiuni brutale, artificii şi chiar rituri noi. Tocmai la aceasta procedează Arghezi în *Flori de mucigai*. Căci imaginarul, convenţiile, figurile unei consacrări – fie şi în negaţie cu cele anterior convenite – nu pot lipsi dintr-o poezie. Poetul instituie o ordine nouă. sui-generis, o ordine ce are toate „oarenţele dezordinii, o ordine a frondei şi scandalului. „– ce a scandalizat (şi continuă să scandalizeze) cucernic-cont6 rmif! ê-là-lgetura *FlôTÏÏoTSë*-înііvoită, punere în paranteză aceea a poetului a odiosului eu a;

— „J.ni, XI. iuivml<m/[.g. i.ci n pl în mat T ia poe

„Matizărealirică a substantpjj-pprp-intă în această poezii o adrî Htele mult mai completă a „inspiraţiei" lingvistice, înţelegem prin aceasta o admitere a virtualităţilor prezente în limba comună, „vulgară". Poezia *Florilor* este, paradoxal, mai plină de „har", de „inspiraţie" – în acest sens. neimplicând o idealitate transcendentă – decât aceea a *Psalmilor*. Spontaneitatea procesului creator pare (şi este, poate, în fond) mai mare decât în *Psalmi* (sau în alte poeme îndelung elaborate din *Cuvinte potrivite*). Dar consultând hazardul, sau, mai exact apelând la sursele vorbirii curente aparent banale, gata fasonate, poetul îşi oferă avantajele unei detaşări simulate. Această îi va permite să creeze efecte *de* umor macabru, detaşarea dizolvând emoţiile solemne, ceremonia gravă. Dublu efect: lumea reprezentată a gesturilor umane va apărea parodic, în trivialitatea ei funciară, în fondul ei de eternă atroce comedie umană, iar poetul îşi va désolémniza propriul său demers, situându-se oarecum deasupra poeticului, judecându-l cu ironie.

Nu găsim în Flori *de mucigai* mai vechea voinţă romantică a epatării burghezului. O voinţa de scandal nu lipseşte, desigur. Intenţia aceasta e abia prezentă în scandalul erotic, infinit mai discret decât la Baudelaire. Mult hulitul – de spiritele pudibonde – „Aş pune gura şi-aş strânge" (devenit în versiunea din *Scrieri* l: „Ai pune gura şi-ai

strânge") din Rada corespunde desigur baudelaire-ianului „*t'infuser mon venin*" … „*par ces lèvres nouvelles*". Dar nimic din demonia sumbră a inversiunii, din patosul sângeros al sadismului, din tenebroasele delectări ale masochismului. Scandalul erotic nu-l atrage pe poetul nostru, obsedat de o altă, mai subtilă subversiune, aceea a verbului. *Flori de mucigai* trăiesc – cum vom vedea – prin „scandalul" lingvistic.

Numai superficial acTJst scandal (în fond estetic) este provocat prin utilizarea virtualităţilor poetice ale limbii triviale, prin vagi elemente ale unui argou al detenţiei. Social, lumea românească nu avea echivalentul unei pegre de mare metropolă occidentală, nici argoul bine constituit, bogat al acesteia. Consultarea şi utilizarea unui limbaj al mahalalei bucureştene este vagă. În „Florile" cu subiecte din bălţata lume a ţiganilor nu vom întâlni termeni „ţigăneşti". Căci nu prin pitorescul lingvistic se iscă „scandalul" poetic. Acesta s-ar putea apropia de cel stârnit de unele avangarde, şi îndeosebi de Dada. Primitivismul bine calculat arghezian poate fi comparat cu pseudonaivitatea dadaiştilor. Pe când Tristan Tzara stabilea raporturi absurde (prin pseudohazardul unui calcul intenţionat, programat), Arghezi căuta grotescul, tri – vialul, monstruosul, absurdul chiar în obiect, nu în idee. Nu vom găsi, desigur, în poezia *Florilor de mucigai* nimic din manifestul ideologic-nihilist al lui Dada. Anti-convenţionalitatea arghezian㠠s-ar putea apropia de cea avangardistă, doar dacă am infera în creaţia lui o intenţionalitate programatică inexistentă.

Tot astfel, dacă Arghezi urmăreşte în aceste texte ale sale provocarea social-istorică, nu o face *more romantico* înfrumuseţând, sublimând suferinţa, nici în felul unor avangardişti denunţând-o ideologic. Nimic n-ar fi fost mai lipsit de simţ estetic şi mai jignitor moral – după Arghezi – decât a poetiza durerea, nedreptatea socială. Nu există, după el, o frumuseţe a suferinţei (complacere masochistă pe care o refuză). Sublimarea durerii este fie angelică, fie o batjocură demonică. Ambele ipostaze sunt de dispreţuit. Apologia crimei, a paradiselor artificiale (la care accede, sau spre care tinde în lirica sa Baudelaire şi după el alţii) sunt soluţii ale unui estetism „decadent" pe care viguroasa „primitivitate" voluntară arghezian㠠(fundată într-un sol etic deosebit de ferm) le refuză. Lipsesc în mod egal din *Flori de mucigai* estetismul complacerii în abominaţiune, ca şi teza socială dinainte concertată. Soluţiile d'Annunzio ca şi Verhaeren îi sunt

deopotrivă străine poetului. Dacă am face, în acest sens, o apropiere, am găsi-o în religia dostoievskiană a suferinţei umane, închinarea lui Raskolnikov în faţa suferinţelor Soniei, a stareţului Zosima, în faţa viitoarelor suferinţe ale lui Dimitri Karamazov, aceste momente ale unei recunoaşteri a demnităţii creaturale proprii fiecărui om, şi îndeosebi celor umiliţi şi obidiţi, recunoaştere refuzată celor puternici şi orgolioşi, momente de închinare în faţa suferinţelor acestui sau acelui om, a indivizilor, deloc abstractă considerare asupra condiţiei umane pot fi apropiate de poziţia Vorbitorului din *Flori de mucigai*] Nicăieri, poate, mişcarea pendulară, oscilaţia tipic arghezian între extreme contrare nu e mai evidentă decât în aceste poezii, şi nu e mai apropiatăjdg pendularea dostoievskiană între iubire şi uragingăşie şi brutalitate, dăruire plină de abnegaţie şi refuz anihl-lafôr. jJNici o „decenţă" în expiinèfe" a-mïzeriei.

— Dă-i nicio glorificare estetică sau religioasă a acesteia.

Mizantropia aparentă arghezian e o imagine ce îşi are corectivele în fervoarea evidentă a unei filantropii particulare. Este semnificativă îndeosebi aplecarea spre ţ dezmoşteniţii societăţii, spre cei părăsiţi de „domni" şi de „preoţi". Poetul care are o facultate neobişnuită a urii, o vehemenţă de profet dezlănţuit, se apleacă cu gingăşie spre cei nevolnici, spre copii, „robi", „păcătoşi". Ambivalenţă christică în fond, manifestă la unii eroi dostoievskieni. Poetul nu se poate mulţumi cu soluţiile intermediare, cu umanitarismul liberal, al cultivării conformiste a unor valori cuminţi, sociale, morale, estetice. De aceea, în *Flori de mucigai*, nu întrezărim o reabilitare esteticgjig11 morală a putregaiului, deşi este subiacentaârâcIIscursul (lipsit de o retorică explicită) al poetului o voinţă de reintegrare a unei categorii umane lepădate în corpul unei umanităţi, în ordinea superioară a frumosuţui (care cuprinde îi urïtul) – trrfir: tr" Drdtne a purităţii (care să-şi alieze urâtul), într-o ordine a vieţii (care să se majiig-f-ii moartea), şi chiar a sacrului care-5 ă cuprindă sisaialegiul T demonicui, infernalul.

Viziunjgpocturnă a FtonHEfle mugoalpoate… fi. îi ggicată ru afteea a unei ngpfpfe-pttrgggjn care se fâşoără sabatul damnaţilor, gjgjui „de-apâlş Trnistreg izgoniţi". Antivalorilei valorile „negative, trivialul, monstruosul, ironia indică o demonie. Micro-universul imaginar al *Florilor de mucigai* este caracterizat prin sterilitatea demoniei. Eflorescenta este a unor „flori ale răului". Ceea ce se coace

sunt doar „gâlcile", elementele putrede.

Moartea, ca în alegoriile medievaleţ przdează ceremoniile-ac" este lumi. a *TTorilor de* muciga TTTri *Ion-Ion*, *Serenada*, *Dimineaţa*, *Cântec mut*, *Morţii*, *Ceasul de-apoi* apare moartea ca adevărata stăpână a lumii muritorilor. Moartea în închisoare este o temă majoră a ciclului, asociată cu imaginea casei morţilor. Nici „în beciul cu morţi", la morga puşcăriei, omul nu este „liber". Moartea în închisoare este un fapt de domeniul contabilităţii, al formelor, al catastifului. Cifre seci ale birocraţiei judecăţii o anunţă: „Din condică zece s-au şters, / Vărsaţi în univers…" (*Morţii*). Ceea ce rămâne, este un spectacol pe care poetul îl sesizează în toată oroarea sa. Aceasta. moarte nu este tragică deşi închipuirea ei este estetic-atroce. Cadavrele sunt manechine oribile: „Când cioclul ridică-n spinare, / Ion parc-ar fi de pământ. / De-l pui poate sta în picioare. / Dar braţul e moale şi frânt". (*Ion Ion*). Ochiul poetului care a contemplat admirativ *raccourci-ul* unei luări de pe cruce, închipuie pictural motivul morţii infamante. El nu prezintă doar anatomii, deşi e fascinat de „a morţii atroce şi grea impudoare" (*Dimineaţa*). O anume obsesie a motivului luării de pe Cruce, ca şi a

Faţă de acest rit cosmic al naturii trăind o resurecţie târzie, liturghia neagră din *Cina* este un rit al umanităţii ce-şi celebrează osânda. Convoiul hoţilortrece ca o proc-Miină a infainiei oamenii merg purtându-şi stigmatele. Trecerii în „Stihare" de-ţi>15 feţi*7-TKtt-l-r*de toamnă*, îi corespunde aici trecerea „cu lanţuri târâş de picioare". Ca într-o parodie a cultului, a misterelor naturii transfigurate apare aici gesticulaţia cvasi-ceremonială a unei umanităţi desfigurate. Şi în *Cina* (evident închipuită ca o caricatură a unei „cine de taină") recunoaştem modelul arhetipal al ritului comuniunii. Lumea acestui cult în abominaţiune, departe de a fi „pardosită cu lumină", este tenebroasă, plină de „frigşi nuroi – Pelerinajul hoţilor, negăttv al unei procy SÂT – înî Tca şi comuniunea 4 or în mizerie unjfel de „luaţi, mâncaţi" tulburător, profan, TTït>rtifi Gatûr) repetă scenariile mitizate dar reduse, totodată, la caricatura infamantă a Golgotei şi a cinei de îaină. Tâlharâi sunt supuşi oprobriului unei societăţii care-i elimină ca pe nişte ţapi ispăşitori, jertfe ale propriei ignominii. „Câţiva au ucis, / Câţiva ispăşesc ori un furt, ori un vis. / Totuna-i ce faci: / Sau culci pe bogaţi, sau scoli pe săraci". Discursul poetului, cu adresă socială şi morală imediată accentuează caracterul ambiguu de „ţapi ispăşitori –, de personaje ironice al hoţilor. Ei îşi poartă lanţurile şi crucea,

„Muncindu-se parcă-n mocirli de sudoare", ca nişte lepădaţi ai omenirii şi ai dumnezeirii, într-o lume închisă ca un capac întunecos peste ei „străină, vrăjmaşă.

În reprezentarea unei alte procesiuni (în *Galere*) ritualul este şi mai evident. Ceremonia preparativelor („împotcovăria cu clăbuci de lumină / Lăcătuşii le-au bătut călare / O verigă-ntre picioare…"), apoi desfăşurarea hieratică a procesiunii însăşi, ca o *via crucis*, sunt închipuite sub specia unei mecanici ridicole dar având un sens echivoc totodată grotesc şi sublim simbolic. „Pasul strâns lângă pas / Merge-mpiedicat, ca un compas. / Şi palmele, unite cu ciocanul, cătuşa şi pila / Parcă se roagă, cu de-a sila". Semnificaţia spirituală este şi aici dublă, prin aluzia la mitul patimilor şi prin caricaturizarea aceluiaşi mit. Poetul, conştient de echivocul imaginilor, defineşte procesiunea pseudocultică: „O răstignire fără cruci şi fără schele. / O Golgotă şească, fără altare".

Am analizat aceste versuri – asupra cărora vom reveni din alte perspective – doar pentru a evidenţia prezenţa ceremonialului, a culticului (îndeosebi în motivul *procesiunii*) ca şi a ambivalenţei figurilor parodic-serii oase, mitizator-caricaturale din *Flori de mucigai*. „Sinceritatea" observaţiei, obiectivitatea sau autenticitatea sunt depăşite prin mecanismele acestor proiecţii mitiza –toare sau reductoare. Tot astfel, putem vorbi despre o depăşire a anecdoticului. Conform categoriilor bremon-diene ale poeziei pure, poezia *Florilor* este eminamente impură. Ştim, însă, că poezia gnomică, fabula, parabola nu exclud prezenţa poeziei „pure". Tot astfel cum poezia nu rezidă exclusiv în cuvinte, în teme sau motive poetice, ea nu rezidă nici în sonuri, ci – poate – mai degrabă într-un son interior al verbului, dar şi al imaginilor, al noţiunilor chiar. Poezia *Florilor de mucigai* nu este epică, nu e naraţiune versificată, anecdotă poetizată. „Povestirea" este esenţială nu prin structura evenimenţială, ci prin dicţiune. Aceasta este când lentă, ceremoniale, când (mai adesea) rapidă, frenetică.

Ion Barbu, a cărui vervă polemică se exercitase asupra unor poezii din *Cuvinte potrivite* conţinând elemente epice, atribuindu-le „o searbădă invenţie mecanicistă: grotescă şi banală ca o bicicletă" (*Poetica domnului Arghezi*), nu s-a mai arătat nicidecum şocat de narativul prezent din abundenţă din *Flori de mucigai*, în ce priveşte structura anecdotei, a faptului divers care alcătuieşte materia şi schema celor mai multe poezii ale acestui ciclu se pot face unele

diferenţieri. Uneori, anecdota rămâne un simplu pretext pentru provocarea unei stări lirice, a unei comunicări afective ce nu se distinge de aceea elegiacă decât prin faptul că liricul e excitat de o întâmplare, o situaţie dramatică (de ex. *Morţii*). Dialectica dramatică joacă în asemenea cazuri între anecdotă şi lamentaţia lirică. În alte cazuri evenimentul nu mai e doar un simplu pretext al unei confesiuni lirice, nu creează doar o atmosferă poetică, ci această din urmă e filtrată prin arta de a nara (de ex. *Cântec mut*), în sfârşit, atunci când vocea lirică pare mai puţin prezentă, când ea se ascunde după naraţiunea promovată în sine, după procedeele dramatice (dialog, adhortaţie, replică, conflict al personajelor etc.) avem anecdota poetică propriu-zisă (de ex. *La popice*, *Sici*, *bei*). Evident, aceste distincţii au o doză considerabilă de arbitrar. Dacă vorbim despre lamentaţie lirică, despre confesiune lirică nu e pentru că am uita o subversiune a lirismului în *Flori de mucigai*. Poezia aceasta nu este, însă, antilirică pentru că este formată din momente epice având drept „eroi" pe Patru Marin, Ion Ion, Ţinea, Fătălăul etc., ci pentru că exprimă un dispreţ real la adresa eului liric, pentru că îl înlătură, îi neglijează voluntar sugestiile, afectele, înlăturarea lirismului implică umilirea voită a poetului – artist – creator. O impresie de document, de reportaj, se degajă din naraţiunea faptelor-diverse, din constatările seci, reci, de procès-verbal („E seară. E ploaie. Fiertura e gata" – *Cina*; „Cu toţii-s în pieile goale, / Au bube cleioase pe şale, / Noroaie de sânge pe piept şi picioare" – *Dimineaţa*). Antilirismul derivă şi din notarea directă, necomentată, a dialogurilor: „«Nu se prinde!» – strigară cei cu bei – / «Te-am văzu tară câteşitrei / Cum l-ai pornit.» – «Măi!» / – «Să-i sale ochii?» – «Săi!» „(*Sici*, *bei*). Din asemenea „anecdote", redate fie în stil direct fie în cel indirect liber, pare să lipsească o intenţionalitate poetică a dicţiunii. Căci dicţiunea nemaifiind reglementată printr-o ordine poetică artificioasă, ea pare să urmeze meandrele unei discursivităţi naive. De aici impresia de prozaism pe care o degajă *Florile*, impresie menajată de poet, dar combătută de el prin artificiile poetice pe care şi le impune sieşi. Aceste artificii sunt alese din sfera unor primitivisme ale reprezentării. Am putea apropia arta poetului din *Flori de mucigai* de pictura unor „primitivi" foarte rafinaţi, sau de a unor pictori naivi a căror „naivitate" este destul de îndoielnică, în schematismul frust al anecdoticii, în grotescul şi nonconformismul reprezentării, recunoaştem îndrăzneala unor asemenea „primitivi" şi

„naivi" ce nu se vor constrânşi de canoanele unei arte poetice sau picturale consacrate.

Poezie prin excelenţă impură. Accentul pus pe poeticitatea anecdoticului exclude orice înfeudare a acestei poezii la vreunul din purismele literare ale artelor poetice din epoca apariţiei *Florilor de mucigai*. Non-conformismul poetic al acestui ciclu este evident chiar în căutarea anecdotei, a povestirii (aleasă intenţionat printre ficţiunile proiectând un fapt banal, într-un mediu sordid). O poezie impură ce nu se poate lipsi de subiect, un conte plin de elemente triviale, din care nu se poate extrage versul ru încărcătură de „inefabil", o fabulă cu morală a cărei poezie este plină de oralitate vulgară.

Scriitura insolită din *Flori de mucigai* – printre scrierile, chiar ale polemistului, ale poetului-prozator – îşi datorează principalele efecte de şoc, stilului oral adoptat. Poezie idiomatică, spuneam, şi trebuie să adăugăm că recurgând la vocabulele „vulgare" la notaţia brutalităţilor orale, la mahalagisme verbale, poetul se separă de o anume limbă scrisă care tinde mereu să încremenească, să se sclerozeze (inclusiv în formulele propriei sale poezii). A da drept de cetate limbajului vorbit nu este o iniţiativă exclusivă a poetului nostru, dar niciun alt poet al secolului, niciun Claudel în fragmente ale poeziei sale dramatice, niciun Brecht, un Queneau sau un Quasimodo, ca să dăm câteva exemple, n-au îndrăznit să lege placentar – asemenea lui Arghezi din Flori *de mucigai* – poezia de limbajul „vulgarului". Firește oralitatea este rafinat alambicată, e „jucată". Cuvintele în această buruienişte a maidanelor nu sunt mai puţin atent cultivate decât în parcul „cuvintelor potrivite".

Asemenea poeziei gnomic-sentenţioase a lui Arghezi (mai ales în *Inscripţii*) unde formulele iau tonul oracolelor străvechi, ritmul naraţiunii din FZori *de mucigai* descoperă o ordine abstractă suprapusa haosului „evenimentelor" narate. Rituri prozodice sunt schiţate. După cum lumea datelor imediate ale trăirii, banalul şi trivialul cotidian, sau abjecţia unei categorii osândite sunt structurate conform J iniilor de perspectivă ale unui alt plan, al destinelor, al mitului, al riturilor ambigui, tot astfel tonul colocvial, vag argotic, al unei vorbiri ce acceptă orice mezalianţă şi nu refuză abjecţia, este sublimat prin graţia supraordonată, gratuită a rafinatelor ceremonii lingvistice. Adjectivul (sau cel puţin vulgarul) şi graţiosul se conjugă, precum vorbirea trivială şi suavă în aceste poeme ale cununiei cerului

cu pământul.

Din lumea infamiei orice lumină pare absentă. O lume aparent fără valori, lipsită de virtuţi, de eroism, de frumuseţe ni se arată. Lumea abjecţiei, o faună de găinari, borfaşi, criminali, plină de orori mai mărunte sau mai mari, lumea „păcătoşilor". Câmpul semantic al acestui cuvânt este în limba română, mai vast decât în alte limbi. „Păcătosul" nu e decât parţial acelaşi cu un „*Sunder*" protestant-germanic, sau cu „Marele Păcătos" dostoievskian, ori cu delincventul împotriva divinităţii biblice. Faţă de „Marele Păcătos" care ascunde luciferismul orgoliului şi al disperării, „păcătosul" arghezian este nefericitul, mizer, lipsit de o voinţă de putere, de orgolii, umilitul umiliţilor, obiect al milei şi dispreţului public deopotrivă. Faţă de omul biblic al crimei, „păcătosul" *Florilor de mucigai*, chiar şi atunci când are pe cuget, ori are de ispăşit „Şi un păcat neiertat: / Un asasinat", este lipsit de duritatea luciferică, de luciditatea Marelui Păcătos, e „prăpăditul", „şmecherul" „dat-dracului". Între ei este deosebirea dintre Mefisto şi Aghiuţă. În lumea *Florilor de mucigai* (şi în genei e în universul imaginar arghezian) păcatul joacă un rol mult mai puţin important decât *păcătosul*. E o lume a păcătoşilor din care păcatele ca atare (cu căinţa, dreapta pedeapsă, canonul subsecvente) sunt absente. Crimele, jafurile nu sunt propriu-zis păcate, ci nenorociri. Păcătoşii sunt oameni în suferinţă. O suferinţă la care participarea poetică se face pe plan estetic (şi în subsidiar doar aluziv pe plan moral). Violenţa acestor „păcătoşi" nu este niciodată gratuită, nu e rafinata voluptate a unor esteţi ai crimei, ci e brutalitatea vulgară a unor potlogari primitivi. Unul înjunghie pentru a jefui un ţăran care a vândut nişte găini. Anecdota are ca temă un „fapt-divers" rural. Ceea ce conferă demnitate artistică anecdotei sunt valorile à *contrario* care marchează istorisirea. Trivialul devine valoare poetică. De asemenea, abjecţia („Cinci oameni de cositor cu un cuţit / Măruntaiele şi buzunarul omului le-au scotocit" – *Pui de găi*…), oribilul („«Ai să te duci şi tu, fetică, după tat tu!» / Şi baba se linse pe buze, / Cu pofta de sânge a unei mâţe lehuze" – id.), grotescul macabru („Atunci, pe-ntuneric, berechet, / Braţele, mâinile, degetele, hoţii, baba, / înăbuşiră fapta lor, o târâră-n beci, degeaba…" – *id.*). Aceste valori nu promovează „frumosul", nu sunt ca şi sublimul, graţiosul, tragicul, valori consacrate, în care esteticul e evident. Trh Jul apare ca o contravaloare a sublimului, monstruosul a graţiosului, macabrul ca o parodie a

tragicului, grotescul ca o caricatură a comicului. Valoarea poetică a *Florilor de mucigai* se constituie prin şarje, exagerări şi mai ales prin contrafacerea sau degradarea şi întoarcerea pe dos a valorilor consacrate, în reuşita poetică excepţională a acestor poezii trebuie să recunoaştem o spargere a limitelor esteticului, ecloziunea unei antiestetici subversive.

Desigur, este o legătură între practica intenţionată a unei estetici a untului şi acel centru spiritual, metafizic al suferinţei, al mizeriei umane, desfăşurat în scenele din viaţa „păcătoşilor" umiliţi şi obidiţi. Estetica revoltei, a demascării se foloseşte îndeosebi de formele subversive ale parodiei. Or, găsim în „anecdotele" din Fl*ori d*e *mucigai (*şi, îndeosebi în Pu*i de găi…* La *popice,* U*cigă-l toaca,* Si*ci,* be*i)* o parodie a scenelor de epopee, a marei poezii epice. Anecdota nu alege ficţiunea eroică, după cum pateticul circului nu poate conţine tragicul. Demascarea aventurii umane sub aspectul tri-vialităţilor ei impunea formele parodice groteşti, caricaturale, în întregul său, ciclul Fl*ori d*e *mucigai p*oate fi considerat o epopee în mai multe cânturi-fragmente, şi nu este forţată o apropiere – pe/anumite planuri printre care prezenţa eroilor-ţigani, îl *r*etoricii parodizate, a stilului umil caricaturizându-l pe cel nobil – de Ţi*ganiada lu*i Budai-Deleanu. Scenele ar putea constitui ep-F Soadele unei epopei tragi-comice din care nu lipsesc f* gurile alegorice ale unui anti-eroism al infamiei: Hoţiâf Crima, Curvia, Şatra, Mahalaua, Temniţa, Morga.

Dar epopeea nu este (ca şi Infernul dantesc cu bolgii asemănătoare Temniţei) doar epică. Viziunea este a unui liric prin excelenţă. Am văzut că lirismul *Florilor de mucigai* ca şi valorile estetice încorporate în poezia lor) se refuză pe sine, că participarea se interzice pe sine. Mila, patosul vocii povestitoare, simpatia sunt puse în paranteză sau îşi găsesc forme indirecte de exprimare. O răceală ce adoptă aparenţele obiectivităţii exclude confidenţa, mizericordia simpatetică. Notările sunt voit sumare, în schiţe rapide, nervoase, desene în peniţă, seci, lipsite de umbre: „Întuneric beznă –", „Omul şi fata / Vânduseră toate găinile", „Mai bine, bucată cu bucată / Să fie aruncată" (*Pui de găi*…). Impasibila comunicare e a unei sensibilităţi ce se ascunde. Lumina sa crudă se aşază brusc, scoate în relief o scenă, gestul său smulge o mască. Nicio complacere în bunele sentimente, nicio compătimire; mai curând cruzimea unei denunţări decât estomparea liniilor agresive. Naratorul foloseşte adeseori stilul

indirect liber în redarea vorbirii, sau preia modul de a gândi cinic al făpturilor sale. Cruzimea acestora apare în primitiva ei inocenţă ca în această dezbatere nocturnă a bandei cârciumarului Cârnu: „Toţi chitiră să bage fata-n beci / Şi să-i facă de ducă, aşa ca la berbeci, / Şi să o puie pe jar. / Dar nu era bine să miroasă-n toiul nopţii a grătar. / Mai bine, bucată cu bucată, / Să fie aruncată" (Pui *de găi*...).

Poezia aceasta „epică" este congeneră cu dramaticul epic al teatrului de marionete. Aici ca şi acolo e o parodie a epicului care se înfăţişează, în la *popice*, mişcările sunt mecanice, gestica e redusă la schiţa esenţială, la liniile schematice ale naraţiunii, în scenele de violenţă, îndeosebi, automatismul este dominant. Brutalitatea apare astfel ca o detaşare de uman. Automatul violent aminteşte, întrucâtva, unele scene ale literaturii lui Şade, dar fără complacerea în voluptăţile violenţei ca la acesta. De estetica marionetei aparţine, de altfel, cultivarea grotes-I

eului, a monstruosului, a caricaturii, a oribilului, a mecanicii erotice, dar şi a umorului, a unui umor negru, ca o derizorie răscumpărare a suferinţei. Naturalismul documentar ca şi micul romantism epigonic, retoric nu cunosc procedeele estetice ale umorismului. Aceste procedee sunt folosite în procesul demascării. Umorul marchează meschinăria faptelor şi făpturilor, descoperă mecanica lor măruntă şi ascunsă, răstoarnă gravitatea în opusul ei. El este prezentat îndeosebi într-o prelucrare a finalului poeziilor din *Flori de mucigai*.

Într-adevăr, cum se cuvine, anecdota poetică arghezian are, în general, o poantă. Această tehnică a încheieri" în poantă, folosită în *Flori de mucigai* (dar nu numai în poeziile acestui ciclu, cum ştim) are o semnificaţie multiplă. Reţinem, deocamdată caracterul întrucâtva didactic, al moralităţii. O morală din care nu lipseşte surâsul complice, aluzia sarcastică sau umoristică. În genere, poanta delestează, în final, nacela prea încărcată de materii dense şi opace a poeziei. Apogiatura finală are, apoi, un sens caligrafic, ca al unui vechi *envoi*. Dar de cele mai multe ori, poanta constituie o surpriză, revelarea bruscă a unui sens, a unui tâlc, răsturnarea celor enunţate anterior. Prin intervenţia vocii poetului-na-rator, ca a unui *raisonneur*. surpriza pe care o rezervă lectorului-ascultător, poate" să însemne o lămurire finală, ori o sentinţă neaşteptată. Nu este revelarea unui mister, ci denunţarea unui fapt ruşinos, sau demonstrarea batjocoritoare a unui adevăr trivial sau

un mod de a pune degetul pe o rană ascunsă. Tonul poantei este rareori grav-sentenţios; mai adesea el e nuanţat de un umor ţepos. Ca dintr-o cutie cu surprize zvâcneşte, *in extremis*, o marionetă grotescă. Gestul demascării nu demască nimic după cum nu revelează nimic, dar ficţiunea se luminează brusc în final prin parodia revelării-demascare. Cheia anecdotei este falsă, ea nu deschide nimic, şi totuşi, lucind o clipă, aruncă o lumină retroactivă asupra întregii poezii. Se produce un efect de *feed-back* care îmbogăţeşte câmpul semantic al textului prin recurenţa sensului poantei. Una din poantele cele mai de efect este, în poezia Candori, acea răsturnare a imaginii puşcăriaşului pios care se suprapune peste o altă imagine a aceluiaşi, scandaloasă. În economia poeziei imaginea a doua exercita brusc un efect recurent asupra celei dintâi, imaginea turpitudine! fiind cea care, de fapt, se suprapune peste cea dintâi, a candorii: „Tâlcuie Sfintele Scripturi / Cu şoapte şi tremurături / Şi-i nevinovat ca un trandafir / În odăjdii de serasir… // Are patru spargeri, în dosare. / Nouă furturi de buzunare. / Şi un păcat neiertat: / Un asasinat”.

Ca printr-o bruscă şi finală deschidere a cortinei, poetul-narator se arată indicând în poanta finală un amănunt lămuritor al jocului păpuşeresc ce tocmai s-a încheiat. Iată, astfel, un epilog rostit de el: „Baba miorlăie acum după fată-n închisoare, / Şi hoaţele de femei o scuipă şi o târnuie. / Tâlharii taie-n ocnă sare, / Şi capul lor cârciumarul Cârnu e „(*Pui de găi*…). Ca o sentinţă cade alt epilog: „Patru Marin, flăcău / De pe sub Ceahlău, / Mai are / Zece ani de închisoare” (*Ion Ion*). Un aer comăc, de formulă sentenţios-populară are şi poanta din la *popice*, cu care se încheie o încleştare soldată cu sânge: „Şi toată pricina / Fusese Gherghina”. Naratorul fictiv împrumutând vocea unui judecător suprem atotştiutor îşi rosteşte sentinţele finale cu gravitatea magisteriului suprem dar şi cu surâsul ascuns al parodizării acelei gravităţi. El cunoaşte cifrele care, în precizia lor au o notă de umor sinistru uşor perceptibil: „Bezna rece, zidul rece. / Mai muriră paisprezece” (*Serenadă*). Sau: „Pentru multele lui minuni / Liche stă închis pe opt ani şi patru luni” (*Liche*). Sau: „Că pe sub poate / Avea, ca omul, de toate şi două pistoale” (*Ucigă-l toaca*). Şi, în sfârşit: „Asta te ţine mult, vezi bine! / Un smaragd şi două rubine”. Stihul colocvial al *Florilor de mucigai* se accen-tuiază, pigmentat de întorsături idiomatice în finalurile acestea, iar versul ia pregnant timbrul vorbirii „vulgare”. Ceea ce Ion Barbu, în articolul său

polemic *Poetica domnului Arghezi*, denunţa sub forma de „plesne şi cozi la versuri", aceste poante finale departe de a constitui un viciu de fond sau de formă al acestei poezii, demonstrează o virtuozitate tehnică a cuvântătorului. Ele sunt cu adevărat un artificiu de „impură industrie" – cum spune Barbu – dar tocmai această convenţie autoimpusă. intenţionată, acest artificiu final le conferă poeticitatea. E adevărat că poetul matematician se referea, în pamfletul său, la poeziile din *Cuvinte potrivite*, şi că, mai târziu (într-o scrisoare către Arghezi) îl va declara „n – nunatul glas nediferenţiat şi ghicitoresc din Flori *de mucigai*".

Ceea ce demască poetul în *Flori de mucigai* este ol condiţie a omului ca roo. Nu numai cel întemniţat, ci şi mă, pradă slăbiciunilor este

Insul libei iubi l de redus la scïavremu este libertate în această lume a tenebrelor. Faptul că Arghezi a ales *robul* ca model al-omului în acest ciclu se poate explica prin cunoaşterea modului în care considera el societatea împilătoare a» omului de către om, dar şi prin experienţa personală a recluziunii, ca şi prin voinţa de dreptate a unei naturi justiţiare. E în acest ciclu de poezii o lume lipsită de apărare, a cărei revoltă este nevolnică, manifestându-se anarhic. Libertatea alegerii încă nu se pune pentru aceste naturi dezordonate. O robie structurală împiedică apariţia tragicului autentic. Convoiul tâlharilor, jindul infinit al celui cuprins de „streche", cadavrul „frumos" al „lui Ion în beciul cu morţi al temniţei nu sunt tragice. Umanitatea *Florilor* este una de periferie a umanului, încercată de suferinţele, de excesele, sau lipsurile trăirii pe limită. Niciodată aceste patimi ale omului exclus, ostracizat din corpul omenirii nu se ridică la nobila demnitate a tragediei, dar în viziunea arghezian㠠o stranie lumină aureolează pe alocuri creştetele acestor robi. Hoţi (*Cina*), târfe (*Ţinea*), asasini (*Candori*), oameni fără căpătâi (*Şatra*), estropiaţi (*Sfântul*) sunt „aleşii" poetului. Lepădaţii comunităţii umane sunt *locul* unei conjuncţii rare a delicatului cu abjecţia, a sumbrelor eflorescente cu pura lunrnă, de sus, a unei inocenţe paradiziace. Destinele lipsite de tragism ale acestor anti-eroi îşi au rădăcina în existenţialul cel mai teluric cu putinţă, în însuşi mâlul creatural, adamic. De aici, în toată ignominia existenţei lor, surprinsă în momente dintre cele mai infamante, acel vag suflu de spiritualitate al unei nevinovăţii primordiale, surprinsă în lutul din care au fost frământaţi, urmă a unui suflu ce s-a suflat asupra lor. De aceea, „în

beciul cu morţii 1 temniţei, Ion are fragedul surâs al candorii niciodată pe de-a-ntregul pierdute a locurilor paradiziace de baştină. „În ochii-i deschişi, o lumină, / A satului unde-i născut, / A câmpului unde iezii-a păscut, / A încremenit acolo străină". (*Ion Ion*).

Surprinse în graţia lor primitivă, a unor naturi dăruite, figurile feminine eponime ale unor poezii – *Ţinea*, *Rada* – sunt tratate cu o gingăşie deosebită a penelului şi a afectului, poetul mărturisind pentru ele tipica şi străvechea simpatie pentru femeile „pierdute", pentru păcătoasa care „mult a iubit", aureolatjide o lumină piezişă, a iubirii brutale şi a morţii. Ţinea aminteşte „*la mendiante rousse*" a lui Baudelaire dar cu un farmec mai elementar, cu o vrajă erotică nefastă. Tonalitatea poeziei (îndeosebi în interpelările, în întrebările retorice, care nu aparţin – cum susţine critic Şerban Cioculescu – osânditului Năstase *) este aceea a unui reproş înduioşat, înţelegător pentru fragilitatea femeii, fiinţă florală: „Curvă dulce, cu mărgăritărel de mai!"

În noaptea valpurgică a *Florilor de mucigai*, Ţinea şi Rada sunt femei-flori ce răspândesc în jurul lor concupiscenţa erotică, beţia pătimaşă. Una purtând „snopi de ochi galbeni cu gene de lapte, / Şi garoafe de noapte", alta „Cu o floare-n dinţi" răspândesc o fascinaţie tenebroasă. Fiinţe telurice, aceste hetaire inocente de mahala balcanică sunt închipuite jucând un joc brutal, al dragostei şi al morţii, fără de orice ruşine, şi fără de păcat. Trecerea Ţineai ca a unui fluture nocturn printre „domnii zvelţi" care o pândesc, ori jocul extatic al Radăi în tină sunt spectacole de mai mult ori mai puţin candid exibiţionism. Ţinea şi Rada oferă – în universul imaginarului arghezian – momentele Kundry, ale lascivităţii erotice triumfătoare. Materia elementară, josnică, se uneşte în ele cu nobleţea unei naturi dăruite. Făptura împărătească a uneia, statuia de chihlimbar a celeilalte sunt elogiile supreme aduse Corpului glorios.

O iscusinţă perversă a spiritului exercită o atracţie asupra poetului. Întâlnim printre motivele care mărturisesc o fascinaţie particulară, acela al „artistului" mincinos, al şarlatanului, al vraciului de tip funambulesc. În

— Şerban Cioculescu, op. cit., p. ies.

Vraciul, *Bilei la Aldebaran* am recunoscut această ipostază a poetului la conjuncţia magului oriental cu alchimistul occidental şi cu şarlatanul sau pehlivanul mim al creatorului. Liche e un alter ego al „artistului" prestidigitator şi falsificator de mahala. Portretul său

compus din trăsături sumare („Ţăpos ca un cui / Licăre ca sabia / Forfotă ca vrabia. / Să-şi păstreze taina lui)" aminteşte figura *Şarlatanului* din tabloul lui Hieronymus Bosch. O altă versiune arghezian a lui Liche se află în chipul pungaşului Aghiuţă, cu mişcări feline şi dibăcii de artist al specialităţii sale din *Poarta neagră*, în teatrul de marionete al *Florilor de mucigai*, Liche este păpuşarul. Jocul lui e plin de surprize. Meşter al unor vrăjitorii de magie neagră, el este dispunătorul unei lumi în care jocul cu artificiile e un fals miracol continuu. Metamorfozele sale sunt, însă, congenere cu cele ale Poetului: artă de alchimist ce practică transmutări uluitoare: „Din metal face cocă, aluat, / Borşuri, scrum şi rântaş. / Le scade după ce le-a adunat, / Le face cogeamite caş, // Le împănează cu safire, / Scurge, tes-cuieşte şi frige – /Şi scoate pentru chimire / Icre de aur, în linguri şi pe cârlige". Arta acestui „păcătos" e o parodie a creaţiei din care nu lipseşte nici vraja, nici înşelătoria, nici taina unei demonii derizorii. Societatea nu iartă funambulului escroc după cum nu iartă artistului în care bănuieşte un înşelător. Poanta poeziei (ca şi *îl Ţinea*) reprezintă o sentinţă, echivalentă cu o absoluţie. Printre „domnii" unei societăţi pe care o abhoră, poetul selectează asemenea făpturi ce au o contingenţă cu frumosul, cu arta. Ca şi vraja ce o luminează pe Ţinea, tot astfel asupra lui Liche se revarsă o lumină tainică: „Din copaie / A tras cu mâna, de-a dreptul, / O vâlvătaie / Care i-a luminat faţa şi pieptul". Lumină înşelătoare, de altfel, ca şi „oftatul mincinos" al femeii uşoare.

Monştrii sunt „şlei fiinţe priviiegiate ale imaginarului arghezian, îndeobşte, figura monstrului indică prezenţa „făpturii negrăite" a demonului, ale cărui locuri Predilecte-sârrt smïrcurite sau pustietăţile, închisoarea este SJ ea un fel de smârc. Spre deosebire de monstruosul Hjalmar, „cel mai slut dintre betegi", purtat prin iarmaroace, *un* alt monstru, „Fătălăul" este un androgin cu figură angelică. Paradoxal, hidosul Hiafrnar trece drept sfânt, iar angelicul din puşcărie e bănuit că descinde din Necuratul, că provine „Cine ştie din ce smârc, / Morfolit de o copită / *De* făptură negrăită / Cu coarne de gheaţă, / Cu coama de ceaţă, / Cu uger de omăt..." (*Fătălăul*). Dar, urâţenia hidoasă a unuia ca şi frumuseţea insolită a celuilalt sunt la fel de neliniştitoare, de „necurate".

Descrierea „Fătălăului" este un amalgam subtil de nuanţe delicate şi de note ironice. Făptură miraculoasă, cvasidivină a anticilor,

diabolică pentru creştinii evului mediu, androginul are ca şi Ţinea – în perspectiva poetului nostru – o frumuseţe legată de pierzanie. Frumuseţea e un dar şi o condamnare totodată. Motivul arhaic şi folcloric al androginului care suspendă legile firii joacă un rol evident demonic în noaptea valpurgică a *Florilor de mucigai*.

„Sfântul", ale cărui virtuţi charismatice îi sunt atribuite de vulg, prin neînţelegere, tocmai din pricina monstruozităţii sale, folosit de ai săi ca atare („Fiindcă se născuse surd şi mut / Trebuia ceva din el făcut" – remarcă cu umor vocea comentatoare) este una din figurile atinse, în aparenţă, de har, având un contact cu sacrul. Contact înşelător-fic Tşr al Iùr-13 clïe" cu-lûrnea „miracolelor"). Estropiatul e surd, mut şi arierat. Or, tocmai în infirmitatea lor credulitatea întrezăreşte un semn de dincolo, „în glasul lui de mut / Bombăne Cuvântul dintru început / Ce se purta chiorâş pe ape" (*Sfântul*). Din aceeaşi galerie a „sfinţilor" face parte asasinul din poezia *Candori* şi un alt puşcăriaş care agonizează scufundat într-o viziune a paradisului ce se deschide şi coboară în spitalul închisorii, ca şi în imaginile – unind printr-o spărtură a bolţii cerul cu pământul – din pânzeie lui El Greco. Singura-îrrtffiiire din universul imaginarului arghezian, a lui Dumnezeu cu Omul, închipuită în prezenţa întregului cortegiu al ierarhiei cereşti şi al ierarhiei bisericeşti este aceasta a tâlharului din *Cânt* ce *mut*. Poetul recurge la o iconografie bisericească în proiecţia viziunii: „Doi îngeri au adus o carte / Cu copcile sparte, / Doi o icoană, / Doi o cârjă, doi o coroană. / Diaconii-n stihare / Veneau de sus, din depărtare, / Cădind pe călcâie / Cu fum de smirnă şi tămâie". Totul este învăluit în aburul coşmaresc al unei nopţi de febră şi agonie. „Scara din Cerearasca-mpărăţie / Scobora în infirmerie". Motivul acestei *scala paradişi* introdus în universul „florilor de mucigai" (nu în acela al *Psalmilor* în care niciodată cerul nu se deschide!) este elaborat în aceeaşi manieră a echivocului estetic în care apare orice „transfigurare" său., tran-o endere" în poezia lui Arghezi. Este, de altfel, singurul loc în acest ciclu poetic în care mucegaiul dobândeşte un miros de bună mireasmă duhovnicească – după formula liturgică: „Şi odaia cu mucegai / A mirosit toată noaptea a rai".

Răul nu este atribuit de poet acestor purtători ai năpastei, ci societăţii din afara-ior. fon este – prins de boieri", Ţinea e ispitită de aceiaşi „boieri". Paznicii puşcăriei numărând morţii „îşi arată gândul hâd…"; răceala administrativă a portarului numărând sub bolta

temniţei morţii şi ştergându-i din condică este mai atroce decât trupurile purtând „răni vinete, semne infame" ce „vor fi vindecate sub cer" (*Morţii*). Poetul nu formulează, desigur, nicio teză, poezia *Florilor de mucigai* este lipsită de discursivitate. Robuljgştej jnsă o. yjclimă. a. s. qcielătil. El este ferecat în lanţuri, cu verigi la mâini şi picioare, „Ca să poată hodini stăpânii, / Cât, munciţi pe caldarâm, / Hoţii trec dintr-un tărâm într-alt tărâm" (*Galere*). Morţilor duşi din temniţă spre groapa comună le urează poetul să le fie ţarina mai bună, la domnii ce v-au osândit, / Ca preoţii ce nu v-au citit" (*Morţii*). „Robului" îi este opus, deci, neîncetat", domnul" J sl—*tini – încă din Te*stament* – că potul se „idejitjij de „cu acst rulbu Robul nu este privifcă atare doar din unghiul social al apartenenţei sale la categoria celor umiliţi şi obidiţi. Dezbrăcat de si*ne,* el a rămas gol în faţa al*tuia.* Rănile pe care le poartă v „în unele din străvechi moşteniri, dar şi din cele mai recente ale unei colectivităţi implacabile în autorităţile ei constituite, în stratificările ei de clasă şi castă. Ttobul este făptura structural rănită. Tara ereditară, oprimarea socială, vina morală, toate întreţin rana antropologică a insului. Boala, mizeria, suferinţa şi moartea „care alcătuiesc materia întunecată aFlorilor *de mucigai su*nt fetele jiee. leiaşi condiţii umane vulnerate, părăsite.

Mai mult chiar decât *Psalmii*, aceste *Flori* denunţă absenţa divinităţii… Răstignirea „fără cruci", Golgota „fără altare" aparţin unui sacru identificat tu Treaptul. Niciun Dumnezeu – nu coboară la chemarea omului în prinsoare. Omul este cu totul singur, nu are niciun sprijin în afara lui, suferinţa îi estesingura trăire, Liturghie neagră a cărei jertfă e refuzată. Niciun rod nu mai apare. Taina însăşi în această lume destăinuită în cloaca ei imundă este abolită. Suferinţa însăşi fără sens, fără rost este în centrul acestui univers al recluziunii sterpe. Nicio mângâiere, nicio mântuire. Cu una sau două excepţii, transfigurarea nu se produce. Visul îşi croieşte cu greu un drum, pentru ca aripile să-i fie de îndată retezate: „La uşă, drugii zac în scoabe / Paznicul numără şi spune / Nu se face nicio minune" (*Streche*). Omul în suferinţa indicibilă a unei aşteptări ce nu se împlineşte oficiază o liturghie în tenebre a divinităţii ascunse, inexistente. Gesturile rituale – dintre care am amintit câteva – fac aluzie la o asemenea missa neagră. Suferinţa este ispăşire („Câţiva ispăşesc ori un furt, ori un vis…"} nu însă un sacrificiu care să dea sensul răscumpărător chiar acelei suferinţe. O parodie a misterului

liturgic, ca într-o derizorie sfântă a sfintelor, se săvârşeşte uneori, împărtăşirea se face însă cu propriul sânge al ostracizaţilor, al ţapilor ispăşitori ai unei lumi funciar nedrepte, nu cu sângele unui mântuitor. Scena jentei sacramentale este caricaturală dar teribilă: „Livizi ca strigoii şi şui, / Strâmbaţi de la umeri, din şold şi picior, / în blidul Jierbinte, cu aburii gălbui, / îşi duc parcă sângele lor" llina hoţilor are sensul unei împărtăşiri luate în batjocură, dar existenţi al-dramatice. Sângele are. sensul simbolic al legăturti; el face să comunice omul suferinţei cu semenii săi şi cu lumea»

O suferinţă particulară este-aceea a dorinţei neîmplinite. Cum spunea William Blake, în *Proverbele nfefnu-lui*: „Dorinţa neîmplinită naşte ţătt & MT-O asemenea dorinţă neîmplinită este a crosului mutilat. „Strechea".

— G o demonizare *3*. dorinţei – emu14 nsingurat fiind posedatul erosului. Invadat de spiritele maligne ale propriei fantazii, omul e livrat răului propriu, unui „zburător" demonic. *Streche* aminteşte acea versiune poetică – mai benignă – a instinctului ce se deşteaptă în faţa nubilă – Şi tremur de nesaţiu, şi ochii-mi văpăiază…" – din balada lui Heliade. Dar forţele construise şi trezite sunt altele în poezia lui Arghezi. Strechea nu e o boală profană, pur fiziologică. E – asemenea epilepsiei, în medicina populară, „o boală sacră". Cel lovit de streche, asemenea vampirilor, sau cazurilor de licantropie, manifestă porniri antropofage: „Nu ştiu ce-mi vine: / Aş mânca din fitecine…"…" Vreau să beau sânge şi să rup / Ca un şarpe, ca un lup". Omul e o pradă a unei puteri care-l depăşeşte. El bănuieşte „că ŢelU5 uâar jautea. ILgasâTHâncoTD – de fire, dar în zadar, căcă firea este tocmai cea care-l posedă, şi – nu găseşte nimic dincolo de ea. „Îmi caut leacul / Şi la Dumnezeu şi la Dracul, / Degeaba". Rupt de sursa firească a firii împlinite, Patru Marin, jinduieşte după reintegrarea în natură, în singurul paradis firesc al iubirii desăvârşite. Himera erotică se preschimbă în coşmar chinuitor. Reveria (ca şi în schiţa lui Blake din *The Gates* of *Paradise* în care realizarea cuplului este imposibilă) proiectează nostalgia uniunii erotice într-un scenariu tulburător. „Acum, la lună, / Stau părechile-mpreună. / Doamne! mâna se pune, / Trupulse-ncovoaie, se lipeşte, se supune, / Oftatul şovăie, înecul vine, / Şi se zguduie mădularele / Ca nişte struguri, cu chin, / Cior-chin în ciorchin / Şi boabe pe boabe".

O comparaţie între neîmplinirea erotică din *Melancolie* şi

frustrarea erotică din *Streche* e lămuritoare pentru estetica transfigurării dominantă în prima poezie şi estetica demascării care o regizează pe a doua. Transfigurarea elementelor, în *Melancolie* se realizează printr-o transparenţă a lucrurilor, a naturii, a afectelor; totul e diafan, sentimentul dorului e candid, timpul e o durată pură, o conjuncţie între planul temporal major şi ora trăită. Dar promisiunea împlinirii tulbură, ucide dorinţa. Transparenţa este deci mediul perfect al transfigurării universului, al împlinirii estetice a imaginarului, în *Streche*, nicio transparenţă nu este posibilă – totul e opac, durv Thehis; „doâmţa-mi-se – sublimează în dor ci, închisă 4 n trup; îl tun n cutează.

— Frân transparenţa *Melancoliei* se străvede un dincolo infinit (al stelei, al dorului, al iubirii). Prin opacitatea din *Streche* lumea e despuiata de idealitatea dorului, e demascată, şi redusă Ia-miezul crud at dorinţei. Imaginilor diafane ale" eresului „transfigurat le răspund imaginile brutale ale erosului desfigurat: „Am un piron în ţâţă / Şi-un vătrai în vintre mă aţâţă / [...] Când se vâră-n uşă cheia / Parcă scrâşneşte femeia / Pătrunsă, despletită / Şi neistovită".

Robul „păcătosul în universul imaginar arghezian eşti omul dorinţelor frustrate, însetatul, înfometatul. Poetul îi acordă acestui lipsit, demnitatea reprezentării în esenţ* a condiţiei umane. Săracul, nu bogatul, bolnavul, nu cel sănătos, slabul nu tarele, cel închis faţă de cel liber, cel cu simţurile răzvrătite faţă de cel cu simţurile potolite, cel pentru care lumea e o carceră, care nu s-a instalat în ea definitiv, care aşteaptă şi suferă în tenebre, iată umanitatea arghezianâ – a *Florilor de mucigai*, în lumea pestilentei, a „neîmplinirilor câureroase; la antipozii baude-laireianei lumi în care domină luxul, calmul şi voluptatea, reziduurile sunt prea grele, mâlurile prea întunecate pentru ca să poată fi străbătute de o lumină. Nu se petrece o transfigurare estetică a. lor.: bubele, mucigaiuriter noroiul rămân bube, mucigaiuri şi noroi. Sordùiul

Florilor de mucigai. Orarul nopţii este măsurat de f-Tûââmtl-jtwttçârjr-care rod victimele: „Pe la trei, / Vin păduchii mititei; / Pe la cinci, / Ploşniţele cu opinci. / Şobolanul te miroase pe la şase. / Gâlcile dacă ţi-au copt / Doctorul vine la opt" (*Serenadă*). Ieşirea din această casă a morţilor în viaţă este un miracol mereu amânătr-6 a-şi transcenderea care în universul imaginar al poetululgst» nTTi-THTT – tat?, t „t astfel *9* nu-mii j-TrânTV: TTTTTM; p-Trtâa-œdamnata, ieşirea din spaţiuL-çarceră. Trtragine-esfenţială a

condiţiei umane la vlă Tuncă arghezianã.

— *T*. Wnir i „… – Miniaturale: – *”.

Domestice şi Copilăreşti

Svre infinitul mic Compensaţii Hipocoristicii! *Antonimicul marelui infinit* romantic *Vedere de-a-ndoaselea Răsturnarea estetică De la Biblie la* Fioretti Ingenuitate Firea *ludică Decorativul estetizant Manieră şi manierism* Bucolicul *„Gramaticalizarea” sacrului* Umor *Utopia paradisului domestic Cântarea cântărilor* iubirii *domesticite lumii pentru copii Jocul de-a moartea*.

Refuzat de marele infinit la r-arp nu poate accede, pe care nu şi I poate apropia, strivit de vidul imens al ipostazelor acestui infinit – nopţi, stepe, ceţuri fără sfârşit, vecii oarbe –, poetul îşi găseşte refugiul-şjoarecum putinţa. unei răzbunări compensatorii, în n fi n i Igâurmâi-ar putea găsi într-un asemenea mecanism al compensaţiilor pe planul imaginarului explicaţia atracţiei vădite pe care lumea infinitului mic, sau cel puţin a miniaturalului, o exercită asupra lui Arghezi. Când a avut el intuiţia, ce se va dovedi fecundă, a acestui microcosm? O întrebare la care nu putem da niciun răspuns. Foarte de timpuriu poetul pare atras de un univers al j-everiilor în „nimicul nepipăit” (*Cuvânt*). Să fie, oare, nevoia unei alte compensări care opera această magnetizare a fanteziei şi sensibilităţii sale, şi anume o dorinţă de a *umple* acel nimic, de a-l pipăi în infimele sale elemente? S-ar putea ca, în universul liliputan *ori* microscopic, poetul să fii. intuit –ex ïstenţa „pEJectâva a unui. antidot La7§nxiet – MU§-pustiei, la sentimentul copleşitor, invadator, al neantului. Intuiţia aceasta empirică, sensibilă; nicidecum raţională ori metafizică, se manifesta printr-o simpatie particulară pentru făpturile mărunte. Deloc sentimentală, lirica arghezianã se umple deodată cu forme diminutivale mângâiate afectuos. O poezie pe care o putem numi – tocmai pentru abundenţa acestor diminutive mângâioase – hipocoristică, se constituie într-o vină îmbelşugată a liricii argheziene. O mare poezie minoră ia fiinţă.

Am remarcat de mai multe ori, în periplul nostru prin spaţiile acestei lirici, tendinţele manifeste antiromantice sau antisimboliste ale poetului. Este vădită, astfel, o propensiune, contrară aceleia acreditată într-o bogată faună literară romantică şi post-romantică, spre „infinit” (în toate ipostazele acestui motiv, de la absolutul divin, la azurul transcendenţei vide). Ca printr-o răsturnare ironică, marele infinit este înlocuit prin antonimicul său, prin infinitezimal, într-o tabletă, Arghezi

se referă de altfel expres la o asemenea răsturnare de perspectivă, atribuindu-i-o personajului unei fabule ironice, unui „savant deconcertant pentru educaţia romantică" (*Sămânţa*). Savantul în cauză a întors odată luneta, dinspre marile spaţii cosmice, uitându-se de-a-ndoaselea în natura, în oameni şi în concepţiile lor, văzându-le dominate de „infinitul mititel" (*id*.). O lume autonomă a microscopicului îi apare, autonomie de care nu se bucură vizibilul şi expresivul. Ceea ce îl încântă pe poetul nostru în propria sa fabulaţie, încântare pe care i-o atribuie eroului său, este faptul că, în acel microunivers descoperit, făpturile evoluează anarhic (binefăcătoare anarhie care flatează o năzuinţă ascunsă a poetului), că ele „atacă morala pe nevăzute" (*id*.). Şi aici întrezărim o tendinţă predilectă a imaginarului etic arghezian. Prin infinitul întors „pe dos" asistăm la o subversiune a marilor valori, reprezentative ale unui etos sublim: „… marele sucombă de mic, fără să ştie şi fără să-l vadă". Numeroase fabule, ficţiuni cvasifantastice ale poetului au o asemenea morală. Istoria savantului descoperitor al infinitului mic devine o parabolă a duhului propriu. Căci, asemenea savantului, poetul procedează la o *vedere de-a-ndoaselea*, la o uitare a sublimelor proporţii, la o răsturnare a „educaţiei […] romantice făcută cu modele mari peste natură", şi la o pierdere în micul univers anarhic, delectabil, ludic şi copilăresc, al infinitului Pe cât e marele infinit de artificios, pe atât apare ace St". mic de firesc. „O viaţă întreagă am căutat giganticul şi rarul, colindând lumea cu o umbrelă de sticlă şi când era să calc într-un păienjeniş, care acoperea tot amurgul, şi să strivesc un păianjen, ancorat în centrul umbrelei lui de mătase şi sticlă, am închis umbrela mea, sfărâmată şi am aruncat-ow (*id*.). Răsturnarea îşi vădeşte natura estetică şi este în linia caracterelor funciare ale imaginarului arghezian. Giganticul, rarul, nesfârşitul sunt refulate spre un pol negativ şi negate ca artificiale, fiind înlocuite prin minuscul, prin neînsemnat, prin animall-culele mărunte (păianjenul este un caz exemplar) ale firii. Literatura trebuie să coboare de la „luceafăr, către floarea de muşeţel şi la puricele verzei frizate!" (*id*.). Programul este clar; el are o tendinţă polemică la adresa propriei estetici a poetului, constituind un fel de ironică întoarcere pe dos a înaltelor năzuinţe ale esteticii revelării şi transfigurării, estetică ce fundamentează poetica arghezianã.

Poetica hipocoristicului este declarată în poezia *Cuvânt*, cu care

se deschide ciclul *Versuri de seară*. S-ar putea vedea într-un ofertoriu al poetului, din această poezie („Vrui, cititorule, să-ţi fac un dar, / O carte pentru buzunar, / O carte mică, o cărticică") un pandant ironic la poema *Testament*, prologul poetic la *Cuvinte potrivite*. Legatul cel mare de acolo („Nu-ţi voi lăsa drept bunuri, după moarte, / Decât un nume adunat pe-o carte") este diminutivat aici într-o „cărticică". Hipocoristicul, triumfă în acest ciclu-lin de boabe şi fărâme. „Cartea" (un fel de Biblie poetică) este înlocuită printr-o „cărticică", un fel de „*Fioretti*" liric. Substituirea presupune o mutaţie a sensibilităţii, ca şi o modificare stilistică subsecvenţă. Psalmistul, căutătorul Domnului în beznă, devine „căutător de gângănii mici şi de puncte" (*Samânţa*). În chiar această părăsire (temporară şi parţială, desigur, căci nicio alegere nu e definitivă şi totalitara în cariera poetică a lui Arghezi) recunoaştem o altă răzvrătire împotriva ipostazei dominante a Poetului din *Cuvinte potrivite*, decât aceea din *Flori de mucigai*. Desigur, nu este aici o estetică a demascării opusă aceleia a transfigurării. Poetul este în căutarea unei noi ingenuităţi, a unei poezii în uniune. O uniune fragilă, într-un paradis derizoriu. Estetica hipocoristicului regizează o poezie naivă, de un primitivism intenţionat, în cele din urmă, această estetică, în ruptură de aceea a revelaţiei, consacră o creaţie „minoră", în sensul producţiei miniaturale. Poetul nu renunţă întru totul la căutările sale. El va continua, în această explorare a microcosmului să jinduiască după neatinsul din producţiile sale „majore". Va mărturisi, prin intermediarii săi fictivi: „… am urmărit marele în apropierile lui de mic şi deşi mai mic, de nimic… Chimenul m-a oprit mai mult decât bostanul şi din luna plină am scoborât în grăuntele de muştar. Sunt în felul lor, seminţele, nişte planeţi, cu devenirea concentrată la ultramaximum" (*id.*). Poetul a fost dintotdeauna fascinat de „miezul din sâmburi", de un fel de germen concentrat, un nucleu al nucleului din care derivă totul. Psalmistul găseşte aici o speranţă nouă, iar poetul rodului, o promisiune a fecundităţii. Motivul seminţei care pierind dă rod mult, marchează lirica miniaturalului.

Spiritul arghezian se copilăreşte voit printre făpturile mărunte cărora le corespund „slovele" sale, diminutivale… Din slove am ales micile / Şi din înţelesuri furnicile. / Am voit să umplu celule / Cu suflete de molecule" (*Cuvânt*). Firea aceasta copilărită, nu mai are trăsăturile marii firi atroce sau binefăcătoare. Ea este (cu toată fuga de

artificiu a poetului) de cele mai multe ori decora ti v-factice. Din chiar versurile amintite mai sus reiese clar o căutare a slovei – a cuvintelor – asimilate făpturilor vii, nu a acestora din uurmă. Măruntele vieţuitoare care mişună prin aceste poezii au rosturi ce ţin de poezie, de cântare nu de natură. Bestiariul întreg se reduce la un alfabet. Animalculele sunt semne. Caracterul lor literal ţine de jocul la care participă. „O chirilică răsare / Pe un punct de întrebare. / Droaiele de alfabete / Şi de litere schelete / Se târăsc pe geam alene, / Printre slove egiptene, / Tresărite de un har / De mai nou abecedar…" (*Parada*). Ca într-o pictură naivă sau neoprimitivă, elementele firii dobândesc un caracter ludic. Ele sunt stilizate prin reducţie, în lumea JuHică a miniaturalului, Jptul are un caracter estetizant… (ttMi-a trebuit un violoncel j". Am ales u i brotăcel […] O harpă: amjiles o lăcustă – *id*.). Formulele versificaţiei din jocurile copilului sunt, de multe ori, simple convenţii lingvistice, uneori absurde, întotdeauna rituri ludice. Arghezi preia convenţiile unei asemenea poezii însoţindu-le de umorul detaşat al jocului asumat, al unei copilăriri voite. Dar, totodată, firea miniaturalizată este, în versurile acestea, stilizată şi introdusa într-un joc al naturii brusc copilărite. Riscurile unui asemenea joc este acela al oricărei convenţionalizări, diminutivarea continuă a elementelor şi infantilizarea perspectivei oboseşte prin repetarea formulei „Micşorată, subţiată şi nepipăită (*Cuvânt*) viaţa ce se perindă prin faţa noastră este alcătuită din mărunte fragmente („câteva crâmpeie", „o ţandăra de curcubeie", „niţică scamă de zare", „pulberi de fum"), din „firimituri de vieţi". Toate aceste resturi intră în alcătuirea unor „giuvaiere". Ideea de a converti o viaţă destrămată în „preţuri noi", nu este lipsită – în modalităţile expresive ale convertirii – de o anumită preţiozitate. Maniera devine adeseori în aceste miniaturi manierism. Pygmalion îşi face tot mai subtile uneltele din care-şi croieşte făpturile: „Tivul pleoapelor se coase-n ferfeniţe de mătase" (*Frageda*). În *Mărţişoare* poetul recunoaşte că cuvintele sale întortocheate, stilizate la extrem, îmbătate de joc s-au stricat: „S-au stricat cuvintele mele! / Umblă prin mocirle cu stele; De cositor / După un mărţişor, / Şi-ar voi să culeagă roade / Fâstâcite şi neroade / Din sălcii nici verzi" (*Cuvinte stricate*). Prea multe „podoabe", lăcuste, păianjeni, brotăcei în cutii de „sidef şi aloi", încremenite în „stihuri blajine", o întreagă faună miniaturizată şi artificializată ludic: „Chihlimbarul ăsta-i o răgace. / Matostatul e un cărăbuş, / Prins acuşi" (*Nu e*). Viziunea jucăuşa devine

fastidioasă în simplităţile acestea artificioase.

Poetul îşi impune în aceste miniaturi lirice o naivitate a scriiturii. Optica ingenuă pretindea „stihuri nemeşteşugite" (*id*.). Să nu ne lăsăm induşi în eroare prin asemenea declaraţii. Simplificarea intenţionată a prozodiei, imitarea unor scheme folclorice, chiar recursul la versificaţiile speciale, „naive", nu implică nicidecum renunţarea la „meşteşug".

Imaginea poetului operând în microcosm, al miniaturistului l-a urmărit pe poetul nostru. El, care ne-a lăsat despre felurite ipostaze mitizate ale insului său „creator", diverse autoportrete, care s-a proiectat în „Vraciul" sar-7 latan, găseşte şi pentru această condiţie mult mai umilă a sa un chip. Fireşte este tot o faţă a meşteşugarului etern care ne apare în varianta giuvaiergiului lucrând în taină asemenea unui braconier: „Îmi scot sculele ca un hoţ şi prind veriga în menghină, şi o potrivesc, ca1 să nu mă simtă nimeni. Eu tai lin lanţurile şi retez cu un fir de păr de oţel zăbrelele mari din gura firidei mele către vatra scânteilor. Auzi tu, Doamne, cum cade pilitura uneltelor de-a lungul frunzelor din văzduh?" (*Molitva păpuşii*), în legătură cu confecţionarea acestor *jucării*, poetul imaginează o versiune a mitului creaţiei artistice. Aceasta nu este o lucrare binecuvântata, „inspirată" de sus, nicio geneză *ex nihilo*. În incursiunile sale prin microcosm, ca şi în plăsmuirea modelelor sale miniaturale, artistul caută să-l făurească pe Domnul său misterios, dar tot ce reuşeşte este să producă „o păpuşă", într-un sens, prin trecerea de la o estetică a transfigurării, la aceasta a întrupării în „jucărie", asistăm la un proces de simplificare a mijloacelor şi chiar de reducţie a intenţionalităţii artistice. Dar această „simplificare" reprezintă o mutaţie stilistică excepţională în cariera unui poet, este trecerea la o altă „manieră", chiar dacă prin clişee maniera se preschimbă în manierism, în elaborarea „jucăriilor" sale, poetul se arată conştient de nevoia unei *renovări* a cuvintelor. „Mi-am încercat cuvintele în dreptul urechii, ca nişte ulcele de smalţ, ca să le văd cât pot să sune şi cât ar putea să tacă şi mi le-am încercat şi-n zarea soarelui, ca nişte ouă proaspete de găinuşă albă. Mi-ar fi trebuit alte cuvinte, şi nu am..." (*Jucăriile*), în *Cartea cu jucării*, din care am extras acest fragment, recunoşti adeseori efortul (aparent minim) al căutătorului de cuvinte, al aceluia care ştie – şi o spune cu hotărâre – că „nicio jucărie nu e mai frumoasă ca jucăria de vorbe" (*Poveste cu oi*). Din asemenea texte, nu întotdeauna declarative fireşte, înţelegem că

principalul îndemn care a determinat poetul să se îndrepte spre universul miniaturalului a fost înaintea celor amintite, o năzuinţă estetică, o voinţă de eliberare formală. În această sferă a infinitezimalului artistul găsea modelul estetic al unor forme noi, al unui ton şi al unei maniere noi. Când Arghezi afirmă că: „Rafinamentul ultramicului concordă cu pictura japoneză şi cu basmele, cu vechile povestiri, gust Esop şi cu simili mamut al peşterii, zgâriat fin cu o muchie groasă pe un părete compact" (*Sămânţa*), el găseşte un analog plastic, artei sale poetice, şi recunoaşte valenţele strict estetice ale incursiunilor sale în microcosm, în ce priveşte referirea la fabula esopică, ea îşi are desigur rostul, căci vom vedea că miniaturile graţioase, pur decorative, îşi găsesc un ornament special în câte-o poantă-morală, ca a unei fabule, sau împrumută unei străvechi poezii gnomice tonul sentenţios, uşor pedant, nu lipsit adeseori de un umor pieziş. Infinitezimalul i se pare congener cu cuvintele (şi ele „firimituri", „frânturi" ale unui Text mai amplu analog cu Natura), şi trecerea de la lucrurile şi mai ales fiinţele mărunte la cuvinte se face prin intermediul jocului. Un mic paradis regăsit, al jucăriilor nevinovate, *ai făcutului*, sau un paradis al expresiilor fericite «vhl valenţe între ele corespund imaginilor firii miniaturizate. «Toate cele mari şi vii / Sunt făcute jucării / Şi-au trecut prin făcătură / Nouă, în miniatură" (*Parada*).

Bucolicul este întotdeauna convenţional, rod al „întoarcerii" la o natură pierdută prin panglicile convenţionale ale unei arte preş sofisticate pentru a nu introduce şi natura printre artificiile ei. Este în poezia argheziană a miniaturalului o atmosferă bucolică, în parcul cu flori şi jivine al naturii poetului era firesc să se prăsească o microfloră şi o microfaună cvasiedenică. Poetul se complace în rolul unui dirijor al lumii minorejbâri jurul său: „Sunt grădinarul ierburilor scunde-l/Con/ÎL" *denţa*}. În grădina domestică, mic paradis familiar, ooetul-grădinar co nversează cu plantele şi măruntele jjy într-o pace de început de yeac. Mărunte evenimente sunt închipuite cu o gingăşie. candidăfran „clûïa7" e „venârne" ntela" căfejsacrul şi profanul participă deootrivă, „— cu" o „înâe-legere mai firească decât aceea a lupilor cu oile în raiul mitic. Ceva din iconografia lui Demian, din *Gândirea* se străvede în momentele acestea. Dar sacrul nu este acela, teribil, râvnit în zadar, mistuitor şi pierdut în neant, ci o simplă imagine desacralizată, oarecum „gramaticalizată" (cum ar spune Leo

Spitzer despre expresiile grave cultice ori magice străvechi, devenite injurii, deci expresii sacrilege, iar mai apoi simple auxiliare gramaticale, fără nicio substanţă). „Gramaticalizarea" se manifestă în poezia lui Arghezi prin estetizarea totală a emblemelor sau miturilor sacre. Ele joacă uneori rolul unor smple corespondenţe ale jivinelor animale (de pildă rândunelele în poezia *Cirip*: „Doi heruvimi au tras la noi / Şi au găsit un cuib de lut / Gata făcut, bine făcut, / Cu cârlţ uşor şi scame moi"). Alteori, imaginea nu are nici asemenea echivalenţe, ci are rosturi pur decorative, ca într-o ţesătură figurativă: „La toate lucarnele şi balcoanele / Au scos din cer îngerii icoanele / Şi-au aprins pe scări / Candele şi luminări / (...) Şi din toate ferestrele odată. / Mii şi sute de mii, / Heruvimii fac cu mina bucălată / La somnoroşii noştri copii" (*De Paşti*). Aluziile cultice sunt foarte frecvente, ca şi în poezia misterelor existenţiale, dar sensul lor este altul. Niciodată monologul Psalmistului n-a fost învrednicit de un răspuns din partea divinităţii ascunse. Aici, însă, la nivelul minusculelor peripeţii ale unui univers domestic copilăros, Dumnezeu se „arata ca un vecân bârie cunoscut cu care se stă la taifas: „Seara stau cu Dumnezeu / De vorbă-n pridvorul meu. / El e colea, peste drum, / în altarul lui de fum..." *Denie*). Prin răsturnarea ierarhiilor cereşti, cele umile rământeşti se învrednicesc de aureola sacralităţii. Ochii; unui câine bătrân „dau mărturia lucrurilor sfinte" (*Stă singuratic*). Coboară, scârbiţi de slava vieţii de veci, pe pământ, „Baciul Iisus şi-apostolii ciobani" (*Târlă*). Cele mai odioase exemplare ale regnului animal – ploşniţe, şobolani, coropijniţe şi altele se învrednicesc de apelativul – doar parţial ironic – de „sfinte jivine" (*Pravilă de mo – raia practică*). Creatorul divin, în chip de meşteşugar şi artizan de bâlci, Taoââci mici obiecte de podoabă ce se Ăhţ" tâmplă să fie viâ7-O-creatïè-joc se substituie creaţiei, so – fëmne prin cu vânti., D un h e z eu când i-a făcut / Fiinţa din sowpaTTşi lut. Cxão pensulă de zdreanţă / A vopsit-o cu „faianţă / Şi i-a pus ca din greşeală / Două coji cu cap-l tuşeala / în spinare, / Ca să zboare, / Şi aproape în – zlP" tïaT-/-" Patru puncte, ca de zar. / Se gândea atunci că nu-ff™ TTreu să fie vaca lui" (*Vaca lui Dumnezeu*). Umorul see amestecă adeseori în aceste contingenţe ale firii copilărite cu sacrul văzut de un primitiv. Harul trece prin cartofi, „virginal, candid şi holtei, / Dumnezeieşte. / Cel-de-sus şi din veac binevoieşte / Să-şi scoboare sfintele scule / Până la tubercule..." (*Har*). O seninătate a culorilor deschise ca într-o frescă de Giotto, umple asemenea scene de o bună învoire cu totul profană.

Dacă vrăbiile apar „ca un stol de cartofi din grădina sfântului Francisc" (*Acasă*, *Io*. *noi*) în livada domestică, ele nu aduc mesajul nici unei sfinţenii, ci numai hazlia lor grabă în zborul lor pitic, dar calculat, din ungherele mici, „pe baliga proaspătă a calului" (*id*.). Căoi sacrul în această viziune miniaturală este şi el redus la dimensiuni potrivite unei poezii a căminului. Y\ Gospodăria familiară –, iată un spaţiu paradiziac, dă-i uit cu toate virtuţile posibile în imaginarul arghezian şi, înainte de toate, cu fecunditatea fără limite, într-un asemenea loc al fericirilor casnice, ca şi în edenul primordial, animalele convieţuiesc în pace între ele şi cu omul; nimic viu „rm este" „primejăiïÏÏ7 ofulrodeşte. Adevărâţi utopie arghezianâ este „aceasta, a locului domestic al bunei-înţelegeri depline. Proiectată în fabula unei ogrăzi cu animale, utopia nu e lipsită de o graţie naivă: „La noi aii clocit şi găinile şi şoimii şi bufniţele şi mierlele, nesupărate; vitele s-au înmulţit ca şi căprioarele sau zimbrii, la grajd şi în sălbăticie, fără ca ascuţişul sau focul uneltelor să le înfioare. Vulturii se scoboară, în bătătura noastră, pe marginea de piatră a izvoarelor, adăpându-se ca porumbii, liniştit" (*O întâlnire de necrezut*). Baude-laire-ienele calităţi ale paradisului visat – „*luxe*, *caline et volupté*" – sunt înlocuite în acest rai domestic prin tihna pământului, pacea ogrăzii, visul grădinii rodnice. „Pe o palmă de ţărână" (titlul ciclului de proze poetice, subintitulat în seria *Scrieri*, *Poveştile boabei şi ale fărâmei*), nu se desfăşoară nimic altceva decât ciclurile unei vieţi eterne ce se reînnoieşte pe sine într-un spaţiu exiguu dar necunoscător de limită şi de suferinţele ei. În acest paradis domestic, Adam nu râvneşte la *altceva*, la *dincolo*, la *ştiinţă*. El se mulţumeşte cu o contemplare paşnică, ce încheie desfătările trudnice ale unei munci-joc plină de rod. Luxul, calmul şi voluptatea lui sunt cele ale unei firi toropite în fericirea de *a fi*. „Mi-i lene şi lehamite de ştiinţă, nu mai vreau să ştiu nimic, vreau numai să mă uit şi să mă dau în vântul subţire – cu frunzele, cu trifoiul, cu bălăriile…" (*Pe o palmă de ţarină*). Departe, se întrezăreşte, funerar „lacul lui Bocklin, brăzdat, în drumul eternităţii, de o barcă de fantome" (*id*.). Dar lacul e departe, şi tenebrele lui nu pot tulbura căldura şi lumina intimă a micului paradis domestic. Totul contribuie la fericirea pură a acestui loc binecuvântat Echivalenţele sale, imaginile izomorfe ale edenului domestic – «ţara de albine", „ţarina", „livada", „pământul viu" etc – repetă *a o*, *libitum* arhetipul originar. În paradisul voluptăţilor, o pereche adamică trăieşte într-o uniune dinainte de timp. O poezie târzie – *Psalmistul*,

din ciclul *Frunze* – aminteşte, în recriminările adresate Domnului absent, acea pace şi bunăvoire din căminul noului Adam: „Tu nu ştii, cred, ce viaţă trăim în neamul meu, / îndrăgostiţi în toate şi-mbrăţişaţi mereu". Un mic ciclu poetic exaltă logodna şi îmbrăţişarea mirilor din acest rai domestic. Beţie erotică, transfigurare mistică la confiniile morţii (*Transfigurare*); invitaţie a miresei şi prezentare a pământului liberal (*Haide*);

logodnă în grădină şi cu femeia-grădină a paradisului / vrei tu să fii grădina mea / De iarbă-mare şi de cati-l ga?< – *Logodnă*); connubiu plin de gingăşii suave la sânul fini complice (*Mirele*, *îngenunchere*, *Mireasa*); fericirea domestică a soţilor în belşugul grădinii şi căminului (*Căsnicie*, *Dragoste*); resurecţie prin Dragoste, *ad vitam aeternam* (*înviere*), întreg ciclul închipuie o *Cântare a Cântărilor* unei iubiri domestice, idilizate. Bucuriile agreste se unesc cu desfătările erotice, şi perechea – asemenea unor Hermann şi Dorothea care traversau vii şi câmpuri înainte de a ajunge la căminul dorurilor lor – trăiesc descoperindu-se în Arcadia lor casnică. Pe platoul cel mai înalt al liricii sale, Arghezi risipeşte tenebrele, negurile ameninţătoare din poezia sa şi descoperă tărâmul în care nefiinţa nu mai împrejmuie ori pătrunde fiinţa acum pe deplin glorioasă. Existenţa, pentru poetul nostru, pare să nu-şi dobândească legitimitatea totală sau preţul, decât dacă eşti în stare să discerni chiar la nivelul infimului prezenţa deneântocuitului. Aceasta e ultima justificare a miniaturalelor.

O versiune copilărită a facerii omului şi a perechii sale, ca şi a căderii lor în păcatul originar şi a izgonirii lor din paradis ne oferă poetul în *Adam şi Eva*. Un rai de *Schlarafenland* este istorisit de Eva „Copiilor ţinuţi în poală, / De câte ori îi culcă şi îi spală". Poetul revine asupra acestui mit în ficţiunile sale poetice infantilizate, precum: *Facerea lumii*, *Balet pe şapte silabe*, singura cosmogonie, şi aceasta în manieră ludică, a lui Arghezi. De altfel, „copilăreştile" argheziene refac mereu gestul „facerii", ca şi cum poetul s-ar descoperi şi recunoaşte un făcător" doar în acest microcosm al său, opus macro-cosmosului al cărui creator este de neatins. Firește, un microcosm al jocului încântător pe care-l poate plăsmui doar copilul şi, pe urmele lui, spiritul copilărit (ca în Lintec *de adormit Miţura*). Nicio urmă de ironie ori grotesc în aceste „desene curate şi simple" (*Jucăriile*) ale copilăreştilor" argheziene. Minusculul se bucură de o anumită imunitate, e graţios şi lipsit de ambiguitatea care îndeamnă la

subversiune. Mizantropia sensibilității și intelectului de atâtea ori manifeste când e vorba de „un om (care) are un început mic și un sfârșit mic și o viață între amândouă, mică" (*id*.) este suspendată atunci când ne aflăm sub zodia Copilului. Jocurile preferate ale lui Arghezi au drept obiect literele și animalele. Fie că se joacă cu alfabetul ori cu măruntele jivine casnice (îndeosebi cățel), ori cu copiii săi, poetul revine, prin intermediul *expresiei fericite* în micul paradis domestic. Aici totul este fără rest, împlinit. Jocul este singura legătură cu eternitatea pe care și-o îngăduie viziunea poetică argheziană. Și în această viziune moartea însăși poate fi un joc copilăresc: „Îl joci în doi, în trei, / îl joci în câte câți vrei. / Arde-l-ar focul!" (*De-a v-ați ascuns*…).

Didactice și polemice

Filonul didactic ats poetica didactică Școlarul-magistru Inscripție" Cărți sapiențiale Fabule *Witz Jocul lingvistic „Cântare omului"* Antropogonie Gnomic, *sentențios Exortație poetică* Vizionarul Didacticism *polemic Isaia Patologie rurală Apocalipsa revoltei Lecția indtriirii*

A desprinde din lirica argheziană un filon didactic pare, în epoca noastră potrivnică didacticismului poetic, fie o blasfemie la adresa poetului, fie o neînțelegere a valențelor lirice ale textelor sale, fie o inoportună reamintire a unor scăderi de tensiune lirică. Nu încape îndoială că Arghezi a practicat o poezie didactică în sensul cel mai «clasic" al cuvântului, și aceasta în aproape toate epocile sale de creație.

Abatele Bremond era în stare să descopere urme de *Poezie pură* chiar și în versurile latine mnemotehnice ale grămăticilor medievali. Poezia didactică a căzut însă într-o desuetudine identică cu moartea, în secolul nostru, și puțini ar fi în stare să guste farmecul unor asemenea producții scolastice. Deși, cu materiile didactice (cu vechile *artes*) gramatica și retorica, poezia are legături tradiționale. Știm că începând cu romanticii, fiecare generație nouă, fiecare curent sau școală poetică s-a simțit obligată să repudieze didacticismul, depistat sub cele mai felurite forme ale sale. Și dacă unii poeți, mari exploratori ale celor mai diverse tărâmuri poetice nu s-au lăsat inhibați de opreliștile vremii și s-au lăsat antrenați de o chemare – nu neapărat pedagogică, didactică – de o atracție a gnomicului, a sentențiosului în poezie, ei au fost stigmatizați, și au pierdut, dacă nu din înalta lor situație, atunci din prezența lor, în lumea literelor. Purgatoriul prelungit prin care mai

trece Victor Hugo se datorează, fie şi numai în parte didacticismului (în sensul cel mai larg) al unei părţi din opera sa poetică. De asemenea, fără îrdoială, parţial, o oarecare defavoare de care „se bucură" opera lui Arghezi în zilele noastre se datorează pe lângă abundenţa versificării aparent simpliste, naive, poeziilor didactice net discernabile ca atare în suma operei argheziene. Nu ne propunem să reabilităm didacticismul poetic, deşi socotim că adversitatea împotriva sa, ca şi alte idiosincrazii ale gustului din secolul nostru vor mai „trece" cu timpul. Vrem doar să-l recunoaştem în opera lui Arghezi şi să-l *numim*.

Într-o *ars poetica* târzie, în poezia *la aminte*, publicată în volumul postum XC, poetul glosează pe tema prozodiei. Formal, versurile sale continuă direct tonul sentenţios al vechilor dascăli de poetică şi retorică, printre care ilustrul magistru al clasicismului, Boileau. Poetul nostru versifică laborios şi didactic: „Dansează stihul ritmul şi pas cu pas îl sună. / O rimă-i mai scâlcie, o rimă e mai bună, / Dar trebuie o rimă şi-o pauză la vers, / Cum e şi călcătura la horă şi la mers". Şi alexandrinii arghezieni îşi continuă bătaia, spornici, buni sfetnici, perfect didactici: „Să crezi că vor răspunde mai bine la ureche / Când rimele-s mai strânse, păreche cu păreche…" ş.a.m.d. Sfaturi, învăţături, bătrânul poet era destul de prompt în a împărtăşi. Dar nu numai fecunda senectute a fost darnică într-o poezie gnomic-sentenţioasă. La toate vârstele, poetul (sceptic în ce priveşte şansele oricărui înătământ organizat) a proferat apoftegme, versuri ce *sunau* didactic, chiar dacă nu erau propuse spre luare aminte ori ţinere de minte ca nişte sentinţe pedagogice. Şcolar întârziat în vreme", ca un elev care a părăsit de timpuriu şcolile oficiale, dar care – poate tocmai de aceea – a rămas, în arta lui, un veşnic învăţăcel, el abhoră şcoala, dar nu o dată o instituie pentru sine, pentru a-i săi, ori pentru alţii în textele sale. În lirica sa atât de puţin înclinată spre exhibarea de sine şi spre confesiunea moale", sentimentală, el adoptă nu arareori tonul imperativ, poruncitor-sfătuitor. O poezie exortativă ia fiinţă. Pseudofabulele au o „morală" în poanta lor. „Inscripţiile" sunt o specie predilectă, în care emblemele imaginaţiei poartă adeseori o legendă mai mult ori mai puţin imperativ-sentenţioasă. De pildă: „Când pleci, să te-nsoţească piaza buna, / Ca un inel sticlind în dreapta ta. / Nu şovăi, nu te-ndoi, nu te-ntrista. / Purcede drept şi biruie-n furtună. // Când vii, păşeşte slobod, râzi şi cântă. / Necazul tău îl uită-ntreg pe

prag. / Căci neamul trebuie să-ţi fie drag. / Şi casa ta să-ţi fie zilnic sfântă" (*Inscripţie pe o uşă*). S-ar putea extrage sumarul unui etos personal din versurile sentenţioase ale acestor inscripţii. Dar literar, e! e au o valoare prin poezia imperativului, prin patosul bine temperat, ca şi prin caracterul emblematic care ne încântă uneori şi ne poate cuceri, nu prin valorile etice pe care le pot propune. Sloganurile acestea au vigoarea virilă a versetelor unei străvechi literaturi sapienţiale, şi frumuseţea lor – o frumuseţe a imperiosului în sine, a etosului bine încorsetat – ne seduce mai mult decât ne convinge. Astfel, întâlnim chiar formule destul de obscure, alambicate, în al căror *sunet* rezidă întregul lor farmec: „Şi-nvaţă-ncins cu fier de te apleacă / Sânţâm-pini cuviinţa orişicui" (*Inscripţie pe un cuţit*); „Treci Peste tine, ca peste un drum închis, / Şi nu spune cine te-a trimis" (…) „Să nu-ţi pierzi lacrima. Păstrează. /° să fie nevoie. Drept înainte, inima trează!" (*Ora rece*); „Nu-ţi fie teamă, alta ni-i menirea, / Că te codeşti, mişel sau înţelept. / Ţine nevrednicilor crâncen Ptept, / Că porţi în tine toată omenirea" (*Inscripţie db bărbat*). Asemenea versuri ale unei poezii exortative sunt râapândite prin întreaga lirică arghezianã. Nu le vom considera aici ca o mărturie a moralismului său, ci ca rezultatul unei atracţii pe care a exercitat-o asupra viziunii poetului etosul ca *substanţă lirică*.

Desigur, o asemenea poezie este didactică – în sensul larg al acestei formule. Poetul propovăduieşte, după cum altă dată monologheazã în faţa unei transcendenţe ascunse. Multe din poeziile care conţin ca substanţă produsele ruminărilor unei conştiinţe traumatizate au astfel de enclave gnomice, sentenţioase. Reminiscenţe ale lecturii cărţilor sapienţiale? Sau, mai exact, poetul a găsit în acele cărţi modele ale unei atitudini lirice apropiate structurii originale a poeticului. Fapt e că s-ar putea studia o întreagă arie a imperativelor didactice, a expresiilor sentenţioase în poezia arghezianã. Ne putem întreba chiar dacă înclinarea spre fabulă – gen didactic prin excelenţă, nu provine, la poetul nostru, din iscusinţa (de natură estetică se înţelege) de care trebuie să dea dovadă fabulistul, din acel *Witz* – în sensul dublu de ingenios şi, spiritual, plin de umor – pe care trebuie să-l înscrie în expresia fabulistică. Atunci când compune o fabulă a fabulei, poetul declară, didactic: „Într-o fabulă dibace, adevărul, din belşug, / E ţesut în frumuseţea graiului, cu meşteşug. / Poate fi când poezie, când surâs, când pişcătură, / După cum se-ntoarce acul şi izvoadele te fură, / Altă dată-n căptuşeală, pe furiş, dar azi pe faţă"

(*Fabula*), în fabulă, vina didactica şi cea polemică se întâlnesc („Şi se cade şi blestemul, pentru cât mai mult folos, / A fi spus şi scris frumos" – *id*.). O altă confluenţă pe care o descoperim în fabule este cea dintre ficţiunea delectabilă şi discursivitatea retorică. Epicul şi o schiţă dramatică oferă modalităţile lor proiecţiei lirice. Anecdota, conflictul dramatic ca şi exprimarea directă, imediată, definesc posibilităţile pe care fabula şi-le îngăduie pentru a produce o *mutaţie a lirismului*. Căci în fabulele sale didactice, ca şi în ficţiunile sale parabolice, ori în structura discursivă a Psalmilor, ca şi a altor poezii, poetul nostru caută pretexte poetice – într-o ţesătură impersonal-epică sau într-o mediere discursivă – pentru a depăşi un şablon fundamental al liricii moderne, acela al comunicării directe a unei stări de sensibilitate. Şi mai găsea în specia fabulei o atracţie pe care aceasta o putea exercita asupra poetului: jocul pe care-l presupune. Disciplina nu alungă fantezia zburdalnică. Umorul grotescul, zburda lingvistică, le întâlnim pe toate în specia „minoră" a fabulei. De altfel tocmai într-o asemenea specie se validau virtuţile de meşteşugar, de orfevru ori grădinar al cuvântului, virtuţi predilecte ale lui Arghezi. Arte minore, desigur, toate acestea, dar exerciţii fireşti ale bunului artizan. Fabulistul ne delectează prin expresiile orale care – ca şi în *Flori de mucigai* – exploatează şansele stilistice ale vorbirii comune. Vorbitorul este mereu prezent, prin rostiri directe, în povestirea sa: „Salcea, păcatele mele, / Face moţuri şi nuiele. / Barem dudul face dude. / Ia, nişte burice ude, / Dar dă schitului un pic / De miere şi borangic" (*Judecată*). Cuvintele fabulistului se răsucesc asupra lor însele, se reflectă în sine ca într-o oglindă parabolică, deformatoare. Joaca fabulistului este un joc de-a cuvintele ce ştiu de propriul joc. De aceea, jocul acesta plin de învăţături are ca obiect principal o bătaie *de joc* la adresa cuvântului însuşi. Câteva fabule fabulează pe temele cuvântului, ale cărţii, ale scrisului şi scriitorului, una fiind chiar o fabulă-satiră a duhului propriu al poetului, în această *Didactică*, exerciţiul poetic apare ca o îndeletnicire a alergării, după vânt: „Eşti mângâiat că-n miezuri şi-n chipul dinafară / Cuvintele cu alte cuvinte se măsoară? / Că ceaţa-i judecată de ceaţă? că şi-acum / Şi mâine ţii în palmă fuior un fir de fum? / Ce să aleg din tine, să fie bun păstrat? / Nimic nu stă de sine în sus, nerăzimat. / Se sprijină cuvântul târâş, pe alt cuvânt, / Şi ai şi tu un petec de umbră pe pământ, / Şi nici măcar un petec întreg, că nula-şi lasă / Şi umbra găunoasă". Destinul poetului este de a-şi toci

„plumbul pe hârtie", de a cumpăni silabele, de a încerca vorbele. Destin al deşertăciunilor fără sfârşit, al unei „vane osteneli". Estetica arghezian a transfigurării sordidului în sublim –, Vreai să faci aur dintr-un ban de plumb / Şi un luceafăr dintr-un bumb" (*Didactică*) – este batjocorită, Prin perspectiva – atât de arghezian! – a naşterii de pui vii: „Eu te citesc, amice, s-aş vrea un plod mai nou / Să se străvadă-n zare prin felul tău de ou" (*id*\ Cuvintele, temeiul final al poeziei, sunt supuse unei demolări în substanţa lor: „Cuvinte! Ce temeiuri ai pus şi pe cuvinte, / Când unul te sughiţe şi celălalt te minte? / Aspectul şi silaba! cununa ta firavă / S-a adunat din cioburi şi hârburi, cu zăbavă" (*id*.). Fabula fabulei este în cele din urmă o întoarcere pe dos a cuvântului. Şi acel *Witz* înscris în versurile fabulistului nu are alt *rost* decât de a subverti cuvântul, de a-l face să sară, să ţopăie, după intenţia declarată a poetului, vraci şi meşteşugar de cuvinte.

Dacă în fabule (în cele proprii ca şi în cele adaptate ingenios după La Fontaine ori Krîlov), poetul practică un didacticism subversiv, nu tot astfel în apologia didactica a umanităţii, din ciclul *Cântare omului*. Ciclul acesta este structural asemănător cu Psalmii, didacticizaţi însă, prin intermediul fabulei, şi plini de formule gnomice, de sentinţe şi de apoftegme. Sub raport prozodic, nu mai avem aici versul liber cu ritmul frânt. Găsim o desfăşurare mult mai ordonată, mai disciplinata a amplelor ţesături prozodice, ceea ce corespunde scopurilor poematice mai grave, ca şi interzicerii libertăţilor ludice. O retorică aulică regizează aceste poeme. Discursul este prea grav pentru ca să se facă auzite umorul, ghiduşia cuvintelor săltăreţe. De aceea, cuvintele denunţate în deşertăciunea lor în fabula *Didactica*, apar aici investite cu aureola solemnă a uneltei făcătoare de umanitate, „într-adevăr pribeagă, ce-a fost întâi şi-ntâi, / El, Omul? el, Cuvântul? că limbile-au rămas / Să glăsuiască minţii, din cărţi, şi fără glas. / Făptura de cuvinte, din grai sunat şi mută, / Nu are, cercetată, plămadă cunoscută" (*Din taine*). Omul-cuvânt mai păstrează, aşadar, o taină ce rezidă tocmai în natura cuvântului. Taină gravă, desigur, dar unică. Altfel, în *Cântare omului*, tainele toate ale făpturii umane par a fi desluşite, întreg eposul, în articulaţiile sale intonează imnic o laudă fiinţei ce *ştie* despre sine. *Cântare omului* nu este, cum afirma Tud or Vianu, un poem sociologic, ci – pe acest plan, cel puţin – un poem antropologic. „Eroul" poetului este Omul-umanitate, făptură unică,

mirabilă, care face şi se face pe sine. Însoţit de *umbra* lui (tainică prezenţă, ca şi cuvântul încă nu pe deplin elucidat), omul îşi face mâna, făcând totul cu ea, îşi face ochii privind, mintea cugetând, vorbirea cuvântând. Antropologia poetică e viziunea naşterii omului, *prin sine*, întru umanitate.

Cee a ce remarcăm, din capul locului, citind poemele din *Cvţljwfi-rr-ul*. este… s

p «-ii™™ + ” îi îi af.np? pne7 ia aceasta are o adresăe un monolog adresat Omului. Cele mai multe piese din cele care alcătuiesc ciclul asociază calmul didactic expoziţional cu discursivitatea retorică a unei elo-cinţe ce se vrea convingătoare, exortativă sau imperativă. De astă dată, poezia didactică, adoptă o atitudine catedratică, chiar dacă lipsită de pedanterie profesorală. *Fabula docet*. Poemele sunt pline de sentinţe definitorii, de formule gnomice, de verdicte, de concluzii ale unor meditaţii. Adagiile se succed ca în literatura paremiologică sau sapienţială, şi cu aceeaşi gravitate a expunerii laborioase. Descrierea cuceririlor omului se face lerrt-ca p-ntr-o-ojâşarrflirg7 fiP.lemnă ” a lor, în versuri ce decretează” me7 jj: e şi digmnităţi, cu trimiteri *la* fapte şi obiecte Jajrte concrete TĂTT – ogoalţ-văpaia cu ăpele-nr-vââţoă Te –, / Să mâne-sumedenie de mori şi de cuptoare” (*Pe drum*); „De-o fire cu ţarina, dar dezlegat de lut, / Ai început o lume din nou de la-nceput”. (*Chemarea înălţimii*); Şi se ivi, odată cu omul slobod munca” (*id.*); N-o să mai uit nici lupta cu sine-ţi, nici această, / în cerc de orizonturi imens, câmpie vastă” (*Eu*, *umbra*); „Aşa e înălţarea, şi preţul se plăteşte / Cu chin şi suferinţă şi slavă, omeneşte” (*id.*); Că gestul, în tăcere, acoperă şi are / Aceleaşi înţelesuri la sute de popoare” (*Adame*). Apoftegmele au uneori un caracter şcolăresc, de pedagogie versificată „Căci toate ale tale sunt gemene perechi, / Tălpi două, două braţe, doi ochi, două urechi…” (*Copil din flori*); „Un om fusese-o frunză şi numai om cu om / Au izbutit să crească şi să se facă pom” (*Om cu om*). Didactica pretinde formule limpezi şi mai ales îndemnuri practice. Poetul deduce din expoziţiile sale corolare etice săpate într-o piatră cuvântătoare, ca şi „inscripţiile” sale. O etică a virtuţilor virile e formulată în asemenea versuri: „De-acu păşeşte ager că ţi-a ajuns totuna / De te-or găsi mânia şi prigoni furtuna / Şi trăsnetul şi marea, şi crivăţul, să piei” (*La stele*). Sau: „Era întâi nevoie să te pătrunzi că nu / Le birui neclintirea, de nu te-nvingi şi tu” (*Flacăra păzită*). Său; „Sileşte-te mai tare, iubite grămătic, / Să-mi spui,

că, până astăzi, tu nu mi-ai spus nimic" (*Din taine*).

Expozitivă, sentenţioasă sau exortativă, poema didactică a Omului caută să evite ariditatea naturală a genului prin retorica elocinţei şi figurile acesteia, prin interogaţiile care întrerup înşiruirea prea monotonă a aserţiunilor („Şi te-ai ascunde iarăşi. Ţi-e frică? Ţi-e ruşine?" – *Copil din flori*). Oralitatea discursului este mai puţin voios-populară decât în alte poezii didactice, în aceste poezii apologetice. Sicitatea sentinţelor mai e întreruptă uneori de câte o imagine, o proiecţie a vizionarului, deschizătoare de perspective, cu centrul în câte-o făptură ori un lucru umil. Simplitatea biblică a scenelor închipuite înviorează fluxul greoi al versificaţiei, ca de exemplu în aceste versuri închinate născocirilor şi spre mai marea glorie a născocitorului uman: „Şi secera pe care, în arşiţă, Maria / O duce-ncovoiată cât ţine-n zări Tăria. / Venise de cu noaptea, cu luna prinsă-n plopi, / Şi se întoarce seara pe carul nalt de snopi" (*Născocitorul*). Ca şi în poezia lui Hugo, în care planurile expozitiv-discursive sunt întrerupte uneori prin câte un plonjeu vizionar în abis, în beznă ori în empireu, tot astfel în poezia aceasta încorsetată în tematica programată, avem uneori revelaţia profunzimilor imaginarului arghezian. Câteva exemple, în umbra omului este scris destinul acestuia, din ea rul putem afla printr-o divinaţie ce bâjb Âie Iri golr „Ţâţânele zidite alunecă tăcute, / De-abia lăsând să treacă un fum, ca un simbol" (*Umbral*. O omenire primitivă, înfricoşată e văzută sub imperiul marilor terori ancestrale: „Ne-n-ghesuiam alături, ciuliţi în ascultare, / La pasu-n frunze-al fiarei flămânde, greu şi rar" (*id.*), într-o viziune es-chatologică, tenebrele ce vin sunt alcătuite din dublul umbros al sufletelor: „În ceasul ultim, umbra din lume se va strânge / Din sufletele toate, la timp necunoscute, pin oamenii cu aripi, din oamenii de sânge, / În negura-n-tocmită din nou de la-nceput" (*Nicio silabă-ntreagă*). Mâna este văzută prin prisma unei embleme misterioase: E mută când vorbeşte tăcut, ca o pecete / C-un crin săpat în mijloc şi litere secrete" (*Mâna lui*). Chiar şi elo-cinţa îşi pierde uneori pedanteria didactică: „Trecuse parcă timpul de partea cealaltă. / Parcă trăseşi moartea cu viaţa laolaltă" (*Mai sus*). Viziunile nu sunt întotdeauna tenebros-abisale. Uneori firea arghezian ă se arată în exultarea supremă a nunţii cosmice: „E-o nuntă-n toată firea, cu văluri şi panglici, / Când stelele-n obroace, pe bolţi, se fac mai mici. / Mireasa

omenirii şi-a ţarinii dă pâine / Şi lapte, pentru pruncii ivirilor de mâine" (*Nunta*). Asemenea vei-suri ne fac să uităm greul versificaţiei didactice şi să apropiem *Cântarea omului* de miltonianul imn al lui Heliade Rădulescu *Anatolida*, plin de fantasme cosmice, închinat şi el glorificării omului şi „forţelor" sale.

Unele poeme jjin *Cântare arriiihti* (o a şi atâtea alte poezii argheziene) conţin accentele polemice ale, unui profet al mâniei…

— Astfel & – *şi* ESET – *ruaşul Prietenie*, *Jale*, *Luptă şi război*, *Rânduiala* – *Un'fdtul zise*, *Temeiul* m-z *frăţia*. Ele fac tranziţia de la o poezie apologetică a umanului la alta de hulă a inumanităţii. Urmând linia generalizărilor întrucâtva abstract-didactice din întreaga „Cântare a omului", Poetul jgschide un rechizitoriu împotriva „stăpânilor lumii", a „stap Tnnof-Iacôhrû –, à lui „Vodă şi a sentinţei sale". Didacticismul devine polemic, dar păstrând cadrele unei elocinţe ordonate, aulice, poetul exp l i că jiiai mult. decât atacăj-Babel au ba – mpăraţii lucracă-niiunea-nieeâgă /-Ganeam cu iioamr-alăiiia – a numai se-jaţeleagăî—fârifaşî-i>. G-ctr totul altă voce, mai puţin calmă se face auzită în ciclul mare 1907, *peisaje*… O vedenie cruntă mi s-a dat să ştiu: jefuitorul jefuieşte şi pustiitorul pustieşte". Acest fragment de verset din îsaia este doar unul din acele texte biblice care ar putea să constituie epigraful ciclului *1907*. Numeroase erau încă în acele poezii cu care se încheia *Cântare omului* versurile văzătorului în tenebre închipuind ororile distrugerii şi chemând pustiirea asupra unei lumi degradate, purulente. Iată un text paralel cu vedeniile lui Isaia: „… Mocirla adunase / Din loc în loc, să zacă, lăturile spumoase. / O dâră de mocirle legase între ele / Tărâmurile-nchise, palate şi castele. / Puroaiele umflate, hrănite zmârc cu zmârc, / Au copt buboiul negru, înmugurit cu sfârc, / Şi-atunci, din ţară-n ţară, / Buboaiele atinse de ac şi foc, crăpară" (*A mai trecut o vreme*). Copturi, buboaie şi spargerea lor violentă îşi găsesc, în poeziile din ciclul *1907* cele mai brutale variante. Poetul adoptă un ton al exasperării şi răzvrătirii: „Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte / Şi izbăveşte-ncet pedepsitor / Odrasla vie-a crimei tuturor". Versurile acestea din *Testament* anunţau parcă „răzbunarea" din 1907. Indignarea este, în imaginarul arghezian, o stare *propice* proiecţiei fantasmelor violenţei. Vocabularul şi tonul ales pentru a exprima exasperarea sunt cele plebee. Arghezi a mai recurs (printre altele în *Flori de mucigai*) la un asemenea registru. De astă dată originea unor expresii, a unor vocabule este ţărănească, nu

suburbană. O mare parte a poeziilor ciclului sunt lucrate folcloric, unele ca nişte doine (*Doină din frunză*, *Doină pe n-ai* etc.). Brutalităţile de limbaj, anatemele inspirate, sarcasmul dur, amara batjocură ţărănească, toate acestea dau poeziilor aroma pământului reavăn, a ierburilor sălbatice. Abia aici, în aceste poezii, şi nu în *Flori de mucigai* – cum s-a spus – ni se descoperă valenţele estetice ale „socialului naturalistic circumscris". Dar poetul îşi are sferele privilegiate ale imaginarului, în afara spaţiului astfel circumscris: în boli, în vedeniile sfârşitului, în mutaţiile monstruoase. Le regăsim proliferând imagini terifiante în ciclul acestor poeme ale îndârjirii. Astfel, aceste imagini ale unei teribile pato – logii rurale: „Copiii zac de guşter şi coptură, / Ţâşnită din ureche şi ochi, ca o untură; / De oftică, de friguri, de scrofuri şi pelagră, / De uscăciune sau de bubă neagră, / Şi mor mai mulţi de două ori, / Decât trăiesc cu gâlci în subsuori, / Cu abube, flăcăriţă şi umflături, / Când dâr-dâind pe prispă, de frig, când de călduri" (*Cauza cauzelor*). Motivul dominant al ciclului – răzvrătirea – nu apare decât rar în primul plan al fabulei. El constituie însă echivalentul unui bas *continuu*, al unui fond sonor din care se degajă sonurile toate ale simfoniei tragice. Această revoltă îşi află expresia într-un discurs de o vigoare care ne aminteşte indignarea retorică a *Tragicelor* lui Agrippa d'Aubigné. Dar poetul se proiectează pe sine într-un glas al obidiţilor, al robiei în răzvrătire. „Noi trebuie să ne tragem dintr-un lung şir de robi din timp" – aşa începe – în textul *Robul* – o confesiune fictivă arghezian㠄 Altă dată (în tableta, *îmi place*…) aflăm o mărturisire de asemenea fictivă, dar nu mai puţin semnificativă: „Eu am venit în lume cu credinţe de ţărănoi". Răzvrătirea robului-ţăran, din *1907*, este o lecţie a îndârjirii. Ea este, în acelaşi timp răzvrătirea artistului. Mult înainte de compunerea ciclului poetic al revoltei ţărăneşti, Arghezi nota într-un text din *Ce-ai cu mine, vântule*?: „O mie de oameni dumică şi golesc hambarele toate, şi popoarele se uită, din drum, ca la o horă de nebuni. Ia scripca din umărul lăutarului şi sfărâm-o sub ciubotă, zdrobeşte naiul, închide beciul de vin!"

Răzvrătirea, în universul imaginar al poetului, duce firesc, la o hecatombă, la imaginile unui sfârşit cosmic. Cronica timpului se destramă, lăsând să irumpă – în imprecaţii profetice – viziunea eschatologică: „Aşteaptă ţărănimea scânteia scăpărată. / Viitori şi limbi de flăcări aşteaptă să se mişte. / Pitite după staul şi curţi, în

porumbişte. / Din apele, aprinse pe matca lor de scrum, / întunece şi cerul puhoaiele de fum, / Nu mai rămâie piatră pe piatră, grinzi în grinzi / Şi cadă şi Tăria în ţăndări de oglinzi" (*Răzvrătitul*).

— I. Negoiţescu, op. cit., p. 94.

Romancierul fără voie

Estetica romanului Tentaţii *Unitatea discursului literar Repulsii Ispita autobiografică* – Bildungs-roman *Figurile mitologice Familia şi orfanul* Parcul *ermetic Existenţa ca o carte – Epura mitopoetică a existenţei Mistere şi moralităţi* Satirice *Fabrica*, *putere benefică* Materia *ambivalenţa Teratologice 9 Mitizarea tehnicii* Homo faber «. Apoca Hpsa *Dansul macabru* Oribilul *şi gjotescul corporal* Eros *şi thanatos* Ficţiunea moralistă *Descompunerea universală Satiricon* Fiafa consubsfanf (ăla *cu moartea* nfi-ecZesiastica *Figurile negaţiei*

Una din ideile – nu prea numeroase – ale lui Arghezi despre roman poate fi apropiată de cele mai noi concepţii ale poeticienilor prozei, ca şi de viziunea unor adepţi ai esteticii textului şi ai producţiei discursului ficţional liber. Nu-i atribuim poetului nostru pedanteria doctă a grămăticului alexandrin sau modern, dar fapt este că el a intuit o foarte „modernă" expansiune, prin spargerea limitelor, a universului imaginar romanesc, între roman, ca specie literară, şi literatură în genereidentificarea tinde uneori, în zilele noastre să devină analogie. Un asemenea imperialism al genului romanesc este recunoscut şi admis chiar de Arghezi, recunoaştere în care intră o bună doză de ironie. Dar, iată, un text semnificativ în această privinţă: „Roman ar fi tot ce se scrie: poezie, proză, poveste şi romanul cu cheie şi broască, închide ochii şi cască gura. Este roman? Este! Ca să nu mai zici literatură şi carte, ai să zici roman. Pleacă-ţi capul să-ţi spui ceva la ureche. Ai auzit? Era roman? Era roman!" (*Autorii de opinii*). Pare o bufonadă, o reducere la grotesc a pretenţiilor romanului (sau romancierilor!) de a acoperi întreg spaţiul discursului, chiar şi vorbele spuse „la ureche", dar gluma nu este lipsită de un tâlc grav. Pe de-o parte, romanul este identificat cu „tot ce se scrie", pe de altă parte se denunţă orice legiferare a sa. De fapt, Arghezi nu îşi bate joc de ficţiunea aceasta proteică, ci de legiuitorii săi pretinşi care denunţă tocmai libertăţile genului. Aceşti critici nu pot înţelege rosturile unei astfel de „dezordini literare". Mecanica veche a romanului funcţiona ireproşabil. „Aproape că nici nu trebuia scris, un roman; era de ajuns să fie umplut. E o reţetă care n-a dat niciodată greş, copiată de zeci de

mii de ori" (*id*.). Dar dacă procedeele unui Zola erau evidente, nu tot astfel paginile „fără socoteală" care se intercalau în edificiul lui construit după formule prestabilite. Or, pe Arghezi îl interesează tocmai aceste pagini. Astfel, refuzul cadrelor romanului, ca şi al legilor care l-ar regiza, implică nu numai o pornire naturală, anarhică, a scriitorului ce sfidează formele constituite. Acest refuz se întemeiază pe rudimentele măcar ale unei estetici a romanului ca proiecţie liberă, „fără socoteală" în imaginar. Estetica schiţată într-o serie de texte argheziene, precedând sau întovărăşind elaborarea „romanelor" sale.

În 1934, când în unele articole publicate în *Adevărul literar şi artistic* Tudor Arghezi se întreabă asupra condiţiei romanului, el lucra şi mai apoi publica primul său °P subintitulat „roman", *Ochii Maicii Domnului*. El meditase asupra acestei specii pe care, putem presupune, nu o prea frecventase ca cititor. Se hotărâse, după oarecare tărăgăneli, să pătrundă de la început *in medias res*. Probabil că ajunsese la concluzia pe care o va extrage – în articolul citat – cu privire la lipsa de legi, de oprelişti în acest domeniu, şi că astfel se întărise în determinarea sa. Într-un sens, el se putea compara cu domnul Jourdain, burghezul-gentilom, care avusese revelaţia de a face proză fără să ştie. Nu este oare totul, orice discurs, roman?

Dar, conştiinţa estetică pe deplin formată a scriitorului (care în 1930 împlinise cincizeci de ani) se opunea din răsputeri tentaţiilor romanului. Totul sau aproape totul în specia aceasta îi repugna. Şi, înainte de toate, prolixitatea, aproape inerentă a genului „lung". „Pogoanele" de hârtie pe care le pretindea – după părerea lui Arghezi – romanul, lezau într-însul fervoarea pură pentru rezultatele concentrate, rotunde. În celebrul său pamflet «*Ion*» *de domnul L. Rebreanu*, *sau Cum se scrie românește*, în afara obiecţiilor privitoare la limbă, stil şi compoziţie, aluziile la dimensiunile ample ale opului demonstrează clar repulsia pe care pamfletarul o simţea faţă de „sutele şi miile de hectare" scrise. Pe lângă lungimile lui, erau şi alte trăsături generice ale romanului care contraziceau vederile sale estetice. Printre obiecţii este una asemănătoare cu aceea a lui Paul Valéry privind o anume non-artisticitate, o „vulgaritate" esenţială sau, mai exact, o banalitate materială, de structură, a romanului. Ca şi poetul francez care îi ironiza pe cei ce încep să istorisească: „Doamna Marchiză a ieşit la orele cinci…", tot astfel poetul nostru consideră că „a seri ca oaia zbiară nu este literatură şi nu este artă", căci: „Literatura e un adaos,

nou în permanenţă, la materia primă, oferită de-a gata în natură; scrisul este menit să complinească materia cu un accent personal, să o transforme, să facă din oaie altceva decât oaie şi din brânză să scoată mai mult decât brânză" («*Ion*» *de domnul L. Rebreanu*…). Arta literară pentru cei doi poeţi este eminamente o artă a discursului, este lucrare asupra limbajului şi în limbaj. Or, romanul li se părea şi unuia şi altuia prea placentar la o vorbire banală (nu la o realitate banală). Motivul suprem al repudierii lui *Ion* este acela al scriiturii pretins subliterare: „A seri ca domnul Rebreanu nu este câtuşi de puţin a seri, este a lipi cu pap, pe geamuri, ilustraţii din *Universul literar*. Omul ia foaia, foarfecă şi papul, şi lipeşte. Proza domnului Rebreanu şi proza uşierului de redacţie sunt la fel, plus gramatica şi punctuaţia – şi, din nefericire, tiparul" (*id*.). Dacă neglijăm verva polemică a pamfletului, rămâne o idee nudă privind proza romanescă. Aceasta – nu numai în cazul lui Rebreanu, ci în general – sste după Arghezi prea asemănătoare cu proza neartistică a domnului Jourdain, pentru ca să poată emite pretenţii de artă.

Şi, totuşi, poetul nostru se lasă sedus de sirenele romanului. Simple motive pecuniare, de „cerere" a pieţii literare, prin editorii interpuşi, să fi determinat o asemenea conversiune? A fost, oare, un pariu cu alţii şi cu sine, un fel de sfidare scriitoricească la adresa speciei pentru care unii nu-l socoteau apt? Sau, a fost, un proces artistic mai profund, declanşat în conştiinţa estetică dar şi în subteranele unei naturi contradictorii? S-ar putea mai apoi, ca simpla voinţă de autodepăşire să fi operat mutaţia spre roman. În articolul *Dezlegare* (*Adevărul literar şi artistic*, 11 aug. 1935) referindu-se la criticile aduse de Serban Cioculescu romanului *ochii Maicii Domnului*, declară că preocuparea sa constantă este, nu de a scrie versuri, poeme în proza, lirică sau epică, ci „să interzică asemănarea cărţilor lui, una cu alta şi mai cu seamă cu ale tuturor celorlalţi". Adversarul romanului s-a convertit, oare, la roman?

Meditaţia lui Arghezi asupra genului romanesc, reflecţiile sale pe marginea definirii şi circumscrierii romanului indică o preocupare ce nu este, la acest artist, de natură teoretic-critică, ci e practic-creatoare. În articolul, O *literatură* (*Adevărul literar şi artistic*, 14 sept. 1933) relatând o discuţie (reală sau fictivă) cu un editor, referitor la „ce-i un roman", poetul îi atribuie interlocutorului său îndemnul de-a compune un roman şi chiar unele rudimente privind

conceptul de roman în perspectiva unui editor: „ceva gros la cotor şi cu coperţi". Dar, afară de aceste determinări „formale", romanul rămâne un op perfect indeterminat. Tocmai această indeterminare – cum am văzut – l-a atras pe poet. Pot să existe „romane diluate şi romane concentrate", se pot introduce şi versurile în volum, „ca să avem un singur material pentru toată. tehnicitatea" (*la*.). În fond, Arghezi descoperă unitatea discursului literar, ştergerea graniţelor între genuri şi specii, eliberarea de prozodiile şi poeticïle rigide. Cu doi ani în urmă, în 1931, poetul publicase *Flori de mucigai*, ciclu în care o anume epicitate anecdotică participa prin osmoză, la constituirea atmosferei lirice. El descoperă acum comoditatea unei formule estetice care nu impune constrângeri exterioare, lăsând scriitorului libertatea de a-şi impune propriile constrângeri. Romanul nu cunoaşte o prozodie a sa. Admiţând totul şi nepretinzând nimic, ştergând fruntariile rigide între poezie şi proză, romanul poate fi, de fapt, un vast poem. De aceea, mai târziu, *Ochii Maicii Domnului* şi *Cimitirul Buna-Vestire* (nu şi *Lina*) se vor putea, fiecare, subintitula, „poem". Astfel, anticipând unele teze ale teoreticienilor literaturii de după cel de-al doilea război mondial, Arghezi găseşte chiar în cazul romanului o probă a unităţii discursului literar, într-adevăr: „romanul este poate egal cu literatură, mai ales după ce s-au sfărâmat calâpuri şi reţete" (*Roman*, *roman*…). Contemporan cu un Cocteau care îşi denumea întreaga sa operă, „poetică", categorisirile pe care le făcea într-însa fiind toate în acelaşi corp al „poeziei" („*poésie de roman*", „*poésie de theatre*"), tot astfel Arghezi va uni în aceeaşi viziune *poema* şi *romanul*, poezia şi proza.

E adevărat că el va păstra mereu o anume suspiciune faţă de acest „gen" al romanului, în care va bănui adesea „o păcăleala sau o inocentă confuzie sau numai un dar hermetic, complet sigilat pentru unii scriitori, însă la îndemâna repede a oricărui cititor" (*id*.), îndeosebi dimensiunile opului literar romanesc, formatul său planturos, „obezitatea textului" (*Regimul lui* «*care*») îl irita. Facilitatea unor scriitori de a scrie sute de pagini în loc de cinci i se părea suspectă. Or, romanul pretinde dimensiuni ample (oricât ar fi încercat el să se convingă că în zece pagini, ca şi în o mie poţi avea un roman complet). Este, oare, în amploarea genului romanesc un semn de belşug sau de patologie? Ca şi Valéry, Arghezi conferă prolixităţii textuale, chiar dacă este pretinsă de regulile genului, caracterul unei pervertiri a

discursivităţii. Scriitorul nostru aseamănă prolificitatea aceasta a romancierului cu morbidul „elan de prolificare al celulei" canceroase (*id.*).

La începutul anilor '30, când Arghezi îşi nota aceste reflecţii ale sale privind romanul, el avea în faţa ochitor un anume peisaj literar romanesc, în care specia în cauză ocupa un loc din ce în ce mai impunător. Cel care scria *ochii Maicii Domnului* cunoştea doleanţele mai vechi ale criticii, după care literatura noastră suferă de lipsa romanului. Dar între timp, după Arghezi, situaţia se schimbase, primii romancieri recunoscuţi ai literaturii române, Ionel Teodoreanu şi Liviu Rebreanu, dând naştere, în doi-trei ani, unei „triple duzini de autori, din care câţiva au parvenit la fertilitatea normală" (*Romancieri*, *poftiţi*…). Mai e şi cititorul de romane care s-a maturizat şi căruia – doar parţial ironic – Arghezi îi propunea să-şi scrie propriul roman. El sugerează tuturor amatorilor să-şi scrie fiecare romanul său personal, „cu simplicitate, cinstit şi, indiferent de impresia ce ar trebui să facă" (*id.*), îndemnul manifestă o vedere asupra tehnicii de elaborare a romanului. S-ar putea spune că poetul se stimulase pe sine la o asemenea întreprindere, că ajunsese la convingerea „capacităţii" sale de a compune un roman nu pe calea experienţei, ca în restul creaţiei sale, ci a reflecţiei. Că nu se voia, cu toate acestea, romancier, ne apare cu evidenţă din numeroasele sale ieşiri zeflemisitoare împotriva profesioniştilor tagmei, a incertitudinii, a ambiguităţii pe care o atribuia condiţiei romancierului. De aceea el preferă să se lase atras într-o cursă a romanului, se complace în rolul romancierului fără voie. Oarecum socratic, declară la tot pasul că nu ştie ce e romanul, şi că vrea să i se dea definiţia lui. Editori, confraţi, cititori sunt interogaţi cu socratică ironie. Şi, în cele din urmă, în locul determinărilor abstracte, bunul meşteşugar ajunge la câteva concluzii practice: „Cine poate seri un munte poate seri şi o luptă de tauri; căci condeiul face în toate cazurile un reportaj, cu substanţă interioară mai multă sau mai puţină" (*Variaţii*). De ce n-ar fi în stare el să scrie un roman (cum a insinuat Peltz într-un articol)? „Capabil să scrie o carte este orice om care şi-a orânduit o tablă de materii sau un subiect: greutatea pentru el consistă în a seri o pagină şi o frază – aci se lichidează capacitatea – şi e foarte greu de scris o pagină şi o frază" (*id.*). Recunoaştem într-o ase-l menea afirmaţie, artistul *cuvântului* şi nu al *compoziţiei*\ ferventul miniaturalului, nu al frescei.

Inhibiţiile lui Arghezi în faţa pătrunderii în spaţiul romanesc nu derivă, însă, atât din neîncrederea sa în propriile mijloace, cât dintr-o concepţie estetică întrucâtva inhibitoare privind specia romanului. I se pare artistului nostru că această specie este – în exemplele ce-i stăteau la îndemână – prea placentară la realitatea obiectuală. Or, dacă el consideră ceva nepoetic, neartistic este tocmai o asemenea obiectualitate. „Literatura e un adaos, nou în permanenţă, la materia primă, oferită de-a gata în natură; scrisul este menit să complinească materia cu un accent personal, să o transforme, să facă din oaie altceva decât oaie şi din brânză să scoată mai mult decât brânză". Reflecţia aceasta o face poetul tocmai pentru a repudia maniera contrară pe care i-o atribuie lui Rebreanu, în cunoscutul articol-pamflet, unui Rebreanu inventat de el, fireşte, ca un fel de anti-model literar. A nu scrie precum autorul lui *Ion* i se pare un comandament artistic esenţial. Când se va lăsa sedus de ceea ce putem numi tentaţia romanescului, Arghezi se va sili să substituie la tot pasul, vieţii materialelor în libertate ceea ce considera el „o viaţă esenţială, concentrată, compatibilă cu constrângerile artei" (*id.*).

Arghezi sucombă, aşadar, tentaţiei romanescului pe care, în acelaşi timp, o respinge. Mult mai târziu, după ce „romanele" sale nu-i vor fi adus aşteptata satisfacţie, ca şi încercarea dramatică, el se va refuza pe sine ca romancier, în ediţia ultimă, de *Scrieri*, *Ochii Maicii Domnului* şi *Cimitirul Buna-Vestâre* devin „poeme"; cât despre *Lina*, aceasta are un statut incert. Marea majoritate a criticilor recenzenţi punând la îndoială virtuţile romancierului, în timp ce exaltau (pe temeiul chiar al acestor texte) virtuţile poetului, vor considera incursiunile lui Arghezi pe tărâmul romanului drept rătăciri pe meleaguri străine naturii sale artistice funciare. Ceea ce vor admite aceşti critici şi istorici literari, îndeobşte, va fi poeticitatea romanelor argheziene. Prozele poetului s-ar mântui prin poezia lor. Eroare.

Scriitura argheziană manifestă o unitate funciară a discursului literar, dar, în acelaşi timp, ireductibilitatea sa la unicul regim al poeziei. Cu alte cuvinte, textele nu prezintă un continuum, fiind subsumabile unor categorii felurite ale discursului, deşi scriitorul pornea de la o conştiinţă (foarte modernă!) a unităţii discursului literar-artistic. Arghezi ar fi acceptat sensul neutru al cuvântului elin care denumea – prin *poiesis* – în acelaşi timp munca aurarilor, a producătorilor de vin şi a „poeţilor". După Platon, orice creare de

obiecte este „poiesis". Poetul este deci simplu, un „făcător". Termenul nu desemnează obiectul pe care-l „face". Ezitarea lui Arghezi între „roman" şi „poem" nu implică o incertitudine în ce priveşte categoriile, ci, mai curând, un amalgam voit şi un scepticism funciar în legătură cu distincţiile gramaticilor.

Astfel, chiar dacă vom considera oţioase unele categorisiri, nu vom reduce suma textelor lui Arghezi la singura rubrică a Poeziei. Virtuţile prozatorului „de artă" sunt atât de evidente încât deşi putem să le atribuim – raportate la subiectivitatea artistului – aceleiaşi *forma mentis*, aceluiaşi *ingenium* creator, ele închipuie – raportate la obiectivitatea operei – o matrice distinctă a creaţiei sale. Viziunea romanescă, propensiunea pamfletară, apetenţele satirice, reflectivitatea artistică oferă tot atâtea direcţii de manifestare cuvântătorului. Nu este, aşadar, nicidecum, o simplă pedanterie critică urmărirea diverselor căi bătute de prozatorul Arghezi în „romanele", în, satiricon"-ul, în pamfletele, portretele sau în moralille sale.

A afirma că sunt elemente autobiografice în romanele lui Tudor Arghezi este pe cât de adevărat pe atât de inoperant pe planul unei exegeze. Căci autobiograficul, ca şi documentul oferit de observatorul unor realităţi social-morale sunt astfel amalgamate şi asimilate în plasma imaginarului încât confesiunea şi documentul nu-şi mai păstrează caracterul lor prim. Despre un discurs intenţionat asupra sa însăşi a naratorului care, în *ochii Maicii Domnului*, cum afirma Pompiliu Constantinescu, şi-ar „corespunde sieşi" *, prin faptul că ne-ar divulga unele date ale autobiografiei sale spirituale, nici nu poate fi vorba. Nu se poate reconstitui o biografie Arghezi pornind de la vreunul din romanele sale. Trebuie remarcată însă intenţia scriitorului, înscrisă într-unul din aceste romane, de a retrăi evenimente, stări odată trăite, E cert că a existat o tentaţie autobiografică, rapid refulată şi anihilată prin neputinţa însăşi a confesiunii pe care o cunoaştem. Iată fragmentul din *ochii Maicii Domnului* care probează existenţa ispitei. Vintală Voinea, după moartea mamei sale, trăind experienţa unei fixaţii morbide de o mare intensitate, îşi revede viaţa: „Am încercat să mi-o retrăiesc în scris. N-am izbutit. Lucrurile pe care le-am trăit autentic au rămas, în cuget, intacte, dar se pulverizează îndată ce apropii, ca nişte linguriţe, cuvintele de ele, sau se multiplică spumegate şi dau pe dinafară. Nu cred că e vorba de o inaptitudine personală, trebuie să fie altceva. Este

foarte probabil că nimeni nu utilizează în scris, nici chiar Jean-Jacques, materialele personale nealterate cu imaginaţia, care le conferă valoare publică şi le trece dincolo de sine. În loc de viaţă iese biografie…” Reflecţie lucidă a unei remarcabile conştiinţe critice. Dacă ar fi să-i atribuim lui Arghezi, naratorul din *ochii Maicii Domnului* vreo mărturisire care să-l privească în mod direct, aceasta ar fi poate singura autentică. Mitizarea existenţei „scrise” se întemeiază pe o imposibilitate structurală, recunoscută, a „redării” vieţii: „Poate cineva să vadă în sufletul şi în viaţa lui *pentru alţii*?” Am subliniat acest „pentru alţii” care e esenţial în reflecţia-confesiune a lui Vintilă Voinea. Neputinţa nu este a introspecţiei, ci a discursului proiectând-o pe aceasta. De altfel, vorbirea ca atare şi trăirea autentică prezintă între ele o stranie incompatibilitate. Una o ne-antizează pe cealaltă. Pe de altă parte, imaginaţia are o forţă de imixtiune şi alterare ce ţine de condiţia umană în sine şi nu numai de condiţia scriitorului.

— Pompiliu Constantinescu, „*Tudor Arghezi*, „*Ochii Maier Domnului*»”, *Vremea*, an. VIII, nr. 384, 14 aprilie 1935, p7, reprodus în *Scrieri*, vol. I, Editura pentru literatură, 196”, p. 92

Tentaţia autobiografiei mai putea fi alimentată prin atracţia rememorărilor. A retrăi în şi prin amintire este o sursă de mitizare şi deci de literatură. Dar eşecul îl pândeşte pe narator şi pe această linie. În spirit autentic arghezian, Ion Trestie, eroul din *Lina*, îşi reneagă nu numai reminiscenţele ci, odată cu ele, şi trecutul. „Refuzând să-şi stârnească aducerile-aminte, care veneau singure şi se grupau ofilite, Trestie ar fi avut ispita să creadă că amintirile din copilărie sunt în mare parte minciunile născocite ale autorilor descurajaţi de un viitor, încheiat întotdeauna cu moartea, şi mângâiaţi cu iluzii emanate dintr-un timp trăit. Să mai străbată o copilărie, în ruptul capului nu s-ar mai fi învoit”. Reflecţia trădează un punct de vedere eminamente arghezian al celui ce se taie pe sine de propriu-i trecut, al celui ce se refuza pe sine în ipostazele revolute.

Aşadar, romanul strict autobiografic este o himeră – după Arghezi – şi tentaţia, să se soldează inevitabil cu un eşec sau un hibrid, ceea ce e tot o formă eşuată. Singura soluţie este resemnarea, cedarea în faţa puterilor viziunii. Iar imaginaţia lăsată în voia ei se lasă informată de alte forţe, subliminale. Cazul lui Vintilă Voinea este exemplar pentru experienţa unei fixaţii, a unor obscure mecanisme ale inconştientului care determină regresiunea sa. Faptul că tocmai acest

personaj a fost ales pentru a mărturisi neputinţa de a retrăi viaţa în scris nu se datorează caracterului său autobiografic (din punctul de vedere al naratorului), ci faptul că între fixaţia eroului şi acea neputinţă (existentă şi în conştiinţa naratorului real) se află o corespondenţă obscur întrevăzută de scriitor. Refuzul exhibării de sine atât de specific – cum am văzut – mentalităţii argheziene, atât de caracteristic naturii lirismului său îşi are, desigur, temeiurile psihice într-o perspectivă psihocritică în anumite inhibiţii legate de o anxietate particulară ce nu este, la rândul ei, fără legătură cu o pierdere afectivă. Un asemenea puternic sentiment de abandon i-l putem atribui tânărului Ion N. Theodorescu. Dar a trage de aici o paralelă la pierderea afectivă şi reacţiile morbide ale tânărului Vintilă Voinea este o întreprindere cu totul riscată. Tot astfel, experienţele pe care scriitorul le-a avut în tinereţe la fabrica de zahăr din Chitila i-au putut lăsa unele amintiri, pe care, mitizate, le regăsim în *Lina*. Dar autobiograficul este decantat în substanţa epică a acestor ficţiuni şi ceea ce rămâne, rămâne *în pofida* naratorului.

Iluzia autobiografiei este alimentată nu numai prin anumite amănunte identificabile, ci prin preocuparea scriitorului pentru *formarea* eroilor săi. Au fost astfel, recunoscute unele portrete ale artistului în tinereţe, atât în *ochii Maicii Domnului cât* şi în *Lina*. Putem vorbi de formare doar în sensul *Bildungsroman-ului*. Într-adevăr, dacă în primul din aceste ficţiuni asistăm întâi la formarea Sabinei, apoi la o concentrată deformare a lui Vintilă ţeeea ce e tot o formare doar cu sens negativ), recunoaştem în *Lina* un asemenea „roman de formare", un roman din care nu lipsesc veleităţile pedagogice, în *ochii Maicii Domnului*, Sabina îşi dobândeşte principalele lecţii şi iniţieri în Elveţia, provincie pedagogică prin excelenţă. În *Lina*, şcoala este fabrica, iar elementele didactice se întâlnesc la tot pasul, pentru ca să culmineze în sfaturile pe care şi le dă Ion Trestie, pe pragul însurătorii, cu o înţelepciune prematură de bătrân ce-şi moralizează feciorul: „Împovărează-ţi viaţa ca să o meriţi, fă-ţi o suferinţă îmbelşugată. Pe lângă ea, suferinţa ta de acum, de un singur cap, de o singură nehotărâre, e derizorie […] Vrei şi tu să ştii ce-i fericirea? Tu credeai că e altceva. E strădanie, cazină şi răspundere, e durere şi sânge…" Etc. Dar asupra moraliilor ca şi asupra pedagogiei lui Arghezi, vom reveni mai târziu. Esenţial, deocamdată, este să recunoaştem, în elementele pseudoautobiografice ale romanelor scriitorului, figurile autografiei

sale.

În viziunea arghezianã, triunghiul: mamă – tată – copil, este o figură perfectă, ideală, realizabilă doar miraculos. În realitatea ficţiunilor sale, cel puţin o latură lipseşte din acest triunghi şi unghiul rămas cu braţele pierzându-se în infinit este dureros, o emblemă a nedesăvâr1 şirii. Imaginea *orfanului* concentrează într-însa durerile însingurării, lepădării, răul şi greul existenţei. Absenţa tatălui sau a mamei, uneori a amândurora provoacă tulburări existenţiale grave. A fi orfan înseamnă a fi expus şi a fi nevoit să începi lumea – şirul generaţiilor – de la început. Situaţie precară sau care impune o răspundere totală, în *ochii Maicii Domnului*, Vintilă e orfan. El nu şi-a cunoscut tatăl şi a pierdut-o pe mama lui, de unde întreaga sa dramă. Ion Trestie, personajul central al romanului *Lina*, nu şi-a cunoscut părintele „la timp" şi nici dragostea mamei. El nu ştie nimic despre ea: „Morţii lasă după ei numai un mormânt". Pentru Vintilă, mama lui moartă este totul. Deşi sunt deosebiri de nuanţe între situaţiile celor doi eroi, ei se supun unei scheme fundamentale a imaginarului arghezian. Tatăl (asemenea acelui Dumnezeu ascuns al Psalmistului) lipseşte. De aici, un resentiment latent sau manifest împotriva lui. Tatăl e *vinovat* de propria lui absenţă. El îşi livrează creatura înstrăinării, şi-o expune primejdiilor. Mama, în schimb este adorată ca o zeiţă binefăcătoare, tutelară, deşi îndepărtată. Absenţa ei este desigur, o mare suferinţa dar cel care suferă nu îi aduce, din această pricină o imputare. Mama e dincolo de bine şi rău. Chipul ei de arhaică Magna *Mater* pluteşte într-un azur ideal, intangibil. Nu se poate spune care din cele două noduri dramatice – al Tatălui care se refuză, al mamei care se pierde – e mai profund în economia ficţiunilor argheziene. Un fapt e cert: răzvrătirea împotriva ordinii paterne (a tatălui ce n-a vrut să ştie de el, a şefului-tată din fabrica în care este angajat, a oricărui paternalism) îl salvează pe Ion Trestie îngăduindu-i să devină activ şi – ipotetic cel puţin – tată, la rândul său, pe când cel robit ordinii materne, absorbit de contemplarea chipului tot mai eterat al mamei, se retrage din planul firii, al generaţiei. Cele două drame sunt complementare. Analiza unor scene din *ochii Maicii Domnului* şi din *Lina* (ca să nu amintim decât „romanele", căci apariţiile acestui motiv al orfanului răzvrătit sau subjugat sunt mai numeroase) demonstrează traumele profunde – în imaginarul arghezian – ale rupturii de tatăl ca şi ale închiderii în matricea maternă.

Ion Trestie se separă de tatăl său, ca şi de tatăl ceresc, într-o noapte a învierii. Vintilă se uneşte cu chipul mistic al mamei sale moarte într-o mănăstire. Momentele sunt marcate prin asocieri cultâce. Din revolta lui Ion Trestie nu lipseşte, de altfel, înclinaţia spre pietatea idealizatoare. Şi el – ca şi Vintilă – se iluziona că mama lui trăieşte, iubind o necunoscută moartă. „Ar fi voit să o viseze în somn şi nu o putea visa". La rândul său, Vintilă este ispitit de o răzvrătire împotriva unei opresiuni neclare. „Personalitatea lui morală şovăia între tăgadă şi abdicare…" El alege abdicarea, pe când tăgada lui Trestie se rezolvă în pozitiv.

Cazul lui Vintilă este acela al unei fixaţii şi apoi al unei regresiuni morbide. Excesiv ataşat de mama lui, de fiinţa ei la început, apoi de un imago matern, el îi dedică un cult exclusiv, nu o poate părăsi nici ispitit de farmecele unei feminităţi proaspete. Mărturisirea pe care o face Vintală doamnei Şileriu (care este, fără ştirea lui, chiar bunica lui, altă figură maternă) conţine simptomatologia toată a unei fixaţii ce recreează, în imaginar, condiţiile pierdute a căror nostalgie o nutreşte. „Mama nu a semănat cu nicio femeie din câte au fost şi sunt şi nici viaţa ei nu putea să semene cu viaţa nici uneia din ele: viaţă ferita de bucuriile şi suferinţele comune, substanţă din tot ce se găseşte risipit şi fragmentat în realitatea variată a existenţei cunoscute şi visate". Deşi se considera „serios organizat pentru viaţa animală" (ceea ce nu era adevărat) Vintilă prezenta simptomele unei regresiuni afective şi comportamentale. El se copilăreşte, revine uneori la limbajul infantil. Pasiunea lui îi obnubilează orice alt gând, orice altă afecţiune. De o intensitate patologică, ea îl aduce la reacţiuni anormale. În mod bizar, starea sa corespunde, în fond, aceleia pe care mama lui a trăit-o înainte de a avea revelaţia iubirii. El are trăirea unui neant lăuntric. „Sunt covârşit şi anulat – şi e toată mulţumirea mea că respir exclusiv în golul pe care mi l-a lăsat Ea. Nu e numai mama mea, e toată iubirea mea, tot gândul meu, idolul meu total…". Nu e un caz de necrofilie, ci, dimpotrivă, unul de refuz al morţii: „— eu cred că nici nu a murit". Ca şi Ion Trestie, Vintilă trăieşte cu visul regăsirii mamei, a întoarcerii ei, ca şi cu visul nostalgic al paradisului pierdut prin moartea ei. Înlătură din cale tot ce nu e mama lui. Idolatrizând făptura iubită, el îi atribuie atotştiinţa, virtuţi taumaturgice, harismatice. Crize de demenţă izbucnesc atunci când se încearcă eliberarea tânărului de obsesie. El se simte şi se vrea mort împreună cu mama lui. De aceea, atunci când

ajunge la mănăstire este pregătit pentru totala lepădare de sine, pentru pierderea de sine într-o uniune mistică cu chipul celei care îl poseda. De altfel, recunoaşterea finală a mamei în icoana Madonei nu face decât să reia un fir pe care naratorul îl lăsase în suspensie în primele paragrafe ale povestirii sale: relaţia Sabinei cu copilul fără tată era dintru început aceea a Madonei cu Pruncul, poezie cotidiană a unei „mici căsnicii" speciale. O asemenea poezie domestică înrudeşte multe pagini din *ochii Maicii Domnului* cu imaginile paradisului casnic din *Ce-ai cu mine*, *vântule*? *Poveştile boabei şi ale fărâmei* sau *Cartea cu jucării*. Ca şi în textele alcătuind aceste culegeri, edenul râvnit şi închis din *ochii Maicii Domnului* împrumută, în acelaşi timp, forma ideală a *Familiei* primordiale şi aceea a *Parcului* ermetic.

Ca o întârzie preţioasă şi bizară în structura romanu-lui-poem, constituind o divagaţie aparentă, dar aparţinând ca viziune zonelor profunde ale imaginarului arghezian, sunt secvenţele dedicate „parcului" din Saconnex. Găsim în acest fragment o rară proiecţie a spaţiului helvet în creaţia poetului, alta decât obişnuitele aluzii, reflecţii sau „amintiri" stârnite de experienţele avute pe acele meleaguri. „Parcul" (şi am putea preciza: parcul helvet) reprezintă – am văzut – un spaţiu nostalgic predilect al sensibilităţii argheziene. Aici însă acest parc e investit cu caracterele unui loc al bizareriilor, loc fabulos exercitând o fascinaţie magică. Un parc adormit, precum în basme, în care timpul însuşi pare abolit ca într-un paradis pierdut: „Timpul se învârtea rostogolit în iazurile lui cu mai multe funduri şi apărea o secundă la chemarea ceasornicului din vârste, ca un cadavru de fantomă, încremenit, cu ochii cenuşii şi învelit într-o cămaşă de undă albă". Vechimea locului – în lunga şi voluptuoasa descriere a zmârcului, a putregaiurilor, a moliilor care-l consumă; a sunetelor înecate în heleşteu – pecetluieşte o sihăstrie, o părăsire, o absenţa din lume. Reveriile Sabinei privitor la neantul pe care-l secretă existenţa ei, ca o umbră ce o devoră, comunică cu această atmosfera de recluziune şi se hrăneşte din ea. Dar ceea ce face din acest parc un spaţiu cvasialegoric al unei umanităţi „închise" şi condamnate este fauna care-l populează. Parcul este o figură ambiguă: părăsit, el e totuşi populat, paradiziac, el ascunde o materie infernală. De fapt, el aparţine unui sanatoriu de boli mintale unde se retrag cei atinşi de morbide forme ale descompunerii, de „mucegaiurile şi frelatările sufleteşti…", de felurite frici, printre care, mai ales, frica de sine. Toţi „suferă de o

umbră care li se lipeşte de suflet, şi de care nu se pot curăţa". Blândeţea, calmul intemporal al locurilor este aparent. Sabina va înţelege – după ce iniţierea ei se va termina – că a căzut într-o „fumărie medievală" plină de spectre, de incubi şi sucubi. Parcul solitar se umple pe încetul de monştri – asemenea parcului din Bomarzo. Oamenii-păianjeni sunt dintre cei mai interesanţi, tulburarea lor de identitate (două perechi de gemeni, dintre care fiecare se crede ceilalţi, toţi au acelaşi nume etc.) aparţinând unei zone nucleare a fabulosului arghezian. Existenţe absurde a căror incertitudine funciară o *admite* povestitorul, ca pe o fantasmagorie necesară. „Daţi un exemplu de lucru absurd şi imposibil: eu îl admit, m-am învăţat să nu elimin din viaţă nicio extravaganţă, niciun caricaturism, şi nicio *îngerie*, [...] Eu cred mitologia cu putinţă, şi nimic nu-mi excită negaţia". În loc de *îngerie* ar fi putut spune *demonie*. Fapt e că parcul cu monştri, aparent paradiziac, se revelează de-aproape, ca în *Parcul delidilor* lui Bosch, un loc demonic, iar comprehensiunea doctorului Gauthier, directorul sanatoriului este aceea a unui demon ce admite orice monstruozitate, orice spărtură a ordinii. Terapeutica doctorului se întemeia pe două axiome demonic-dispreţuitoare la adresa umanului: omul e o ciupercă şi omul este un animal nebun. Altfel, conform unor tradiţii locale, el se dovedeşte ca psihoterapeut un adept al coueismului.

Opusă oarecum profesionalului doctor Gauthier care o iniţiază pe Sabina, iniţiere identică cu o înstrăinare, cu o introducere în spaţiul demonic, este o altă propedeutică, aceea a domnului Sandoz care, în acelaşi parc, a organizat un rai animal în sensul preadamic, râvnind să deprindă limba jivinelor, să le descopere sufletul, moralizându-le şi făcând caduc argumentul biblic. După ce face o apologie fantastică a creierului, domnul Sandoz face o declaraţie semnificativă pentru pendularea povestitorului între credinţă şi necredinţă. El e incapabil să tăgăduiască inefabilul, dar şi să se satisfacă cu o credinţă ce organizează acest inefabil. „M-am silit să fiu ateu, şi nu am izbutit. M-am silit să mă alătur de o credinţă definitivă şi consacrată, şi nu am izbutit."... Nebunii" o iniţiază, aşadar, pe Sabina, în acest parc ambiguu demonic-paradiziac, spaţiu din care – ca o emblemă arghezian – nu lipseşte un misterios papagal, „pecetluit ca Sfinxul".

Este semnificativă viziunea asupra existenţei ca o carte, pe care o întâlnim în ochii *Maicii Domnului*. Printre multiplele utilizări ale „cărţii" ca un simbol (cărora Ernest Robert Curtius le consacră un

erudit şi delectabil capitol în *Literatura europeană şi Evul mediu latin*) este şi aceea biblică, apărând în nenumărate ipostaze, „cartea vieţii". Cartea apare la Dante ca o imagine parabolică a sintezei tuturor conţinuturilor lumeşti în Dumnezeu, iar la Shakespeare ca o imagine a imaginii, de unde compararea chipului frumos cu cartea. Unii eroi ai acestuia îşi deschid străfundul inimii „precum o carte". La Arghezi cartea apare ca o metaforă a vieţii. Era firesc ca obsesia cuvântului scris să găsească un derivativ şi într-o asemenea metaforă.

O stranie imagine ni se prezintă într-o reverie-in-trospecţie a Sabinei. Trezindu-se din „vălmăşagul cărţilor" ca dintr-un coşmar, se vede pe sine, îşi vede viaţa ei sub chipul unei cărţi. Dar o carte vidă. „Din cartea ei.

— Cf. Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană şi Evul* mediu *latin*, tr. Adolf Armbruster, Univers, Bucureşti, 1970, P367.

pieriseră literele toate, mistuite ca de lumina căutată sau urmărite şi ucise de întunericul de unde s-au ivit: se mai simţea, în scoarţa fără titlu, cuprinsul material, foi şi pagini, textul şi semnificarea pierind. Un duh de clor trecuse prin ele şi le gonise de pe feţe în interiorul hârtiei sau dincolo de foi, ca pe nişte roiuri de furnici topite, într-o carte goală Sabina nu putea citi nimic, şi cartea ei nu-i era de niciun folos, ca să o mai rabde, purtată cu ea". Ca într-o enigmatică parabolă, făptura-carte este supusă unei neantizări inexplicabile, Carte fără cuvinte, fără litere, viaţa este despuiată de substanţa şi de sensurile ei. Sabina „citeşte" în propriul ei suflet golul de cuvinte-trăiri. Rezultatul final al examenului de sine este dezolant. „Total general: neant". Acest pustiu al verbului este echivalentul metaforic al timpului mort şi al unei stări eschatologice. Viziunea apocaliptică argheziană îşi proiectează imaginile privilegiate asupra acestui câmp gol lăuntric.

E interesant de remarcat, în legătură cu acest caz, deosebirea între *apatia* verlaineană ori cea baudelaire-iană – de-o parte – şi cea argheziană de alta, aceasta din urmă simplu simptom al unei vidări ontice. Apatia la Verlaine – în interpretarea lui Jean-Pierre Richard – este o epuizare a fiinţei; ea dezgustă, distruge eul care nu mai poate să se recunoască pe sine. La Baudelaire, apatia era o eclipsă momentană a spiritului, o lene de a exista 1. Or, în perspectiva argheziană, apatia este o indiferenţă totală, o mortificare involuntară a apetiturilor, o stare cvasifatală de totală inerţie. Pentru Sabina nu exista „un sentiment al diferenţei şi al preferinţei… Lăsată cu sine, ei nu-i trebuie

nimic şi ar fi putut trăi o viaţă întreagă închisă într-o odaie, tot atât de aptă să lucreze biruitor şi să zacă biruită, fără nicio idee vie în mintea ei". Descrierile vizează o stare de abulie, dar acea *indiferenţă* totală are un sens mai grav. Au dispărut până şi virtualităţile existenţei baudelaireiene; fiinţa se înstrăinează total de orice viaţă, care se scurge în afara ei.

1 Cf. Jean-Pierre Richard, *Poezie şi profunzime*, tr. Cornelia Ştefănescu, Edit. Univers, Bucureşti, 1974, p. 200.

În absenţa ei. Nu numai uitare de sine, pierdere a sentimentului propriei persoane – ca la Verlaine –, ci netrăire radicală, ek-stazie totală a vieţii. Sabina, în reflecţiile ei, surprinde cu o claritate extremă această stare de alienare: „Viaţa, dacă este, se petrece fără mine, şi nu mă simt vieţuind, ca să pot vorbi de lucrurile trăite. Nu le-am trăit când am trecut prin ele şi nu mi le amintesc, goale, ca nişte sticle din care nu a curs nimic".

Aşadar, între pieirea cuvintelor din „cartea vieţii" şi pieirea oricărei trăiri din fiinţa care le-a trăit este o relaţie directă, deşi metaforică. Atinsă ca de o schizoidie, Sabina s-a retranşat în solitudinea reveriilor ei, a spectacolelor cvasi-onirice pe care şi le oferă într-un straniu parc cu monştri (parcul sanatoriului din Saconnex al cărui „putregai subtil" îi plăcea), trăindu-şi netrăirea, în inerţie şi indiferenţă faţă de lume. În această detaşare ontică, ea se mută între himerele unui univers sfârşit. Se simte ajunsă într-o stare limită, şi viziunile ei (ca şi coşmarul senzorial) sunt eschatologice: „I se părea că umblă prin regiuni cojite, prin lucruri dărâmate, prin tencuielile risipite ale unui maidan imens, prin cenuşă, prin funingini, prin rumeguş, la o periferie de oraş, unde încep amintirile tuturor osemintelor şi câmpul cioburilor aruncate, cutiile strivite, cristalele şi porcelanele amestecate cu un gunoi universal; ceea ce s-a spart, s-a stricat şi s-a răscopt. Fără să ştie, Sabina ajungea la marginea ei însăşi, ieşise dinlăuntrul ei dincolo, în afară de sine, în zona asemănărilor din specia nul".

Introspecţia şi meditaţiile Sabinei asupra cărora naratorul se extinde cu complezenţă nu sunt alcătuite din elementele unei analize psihologice clasice. Ele îşi reprezintă o epură mitopoetică a existenţei. Imaginile aparţin, toate, unui registru al fanteziei mitizatoare. Sufletul poartă „stârvul unei litere", frunze şi flori cresc lângă o „apă de vitriol" şi se desfoaie în oglinda ei acidă. Putrezire în oglindă: asociere a

opacităţii tulburi cu claritățile reflectante. Apoi senzaţia înnămolirii delicate: „un nămol îi catifela ceea ce s-ar fi putut spune că era sufletul ei…” Imagini ale unor brutalităţi suave: o fiară trece de pe un mal pe celălalt, fiară-îună sau şarpe. „Dar fiara n-a putut ajunge la mal, carbonizată înot şi dizolvată…” Coşmarul treaz al acestei reveni este întreţinut prin spectacolele pe care Sabina şi le oferă în bizarul parc elveţian. Destinul i se pare pecetluit cu tăcerea celor din jur. Anii trăiţi i s-au pierdut în netimp. „Ridicând topografia vieţii întregi, rămânea harta unui gol întins…”

Dar viaţa Sabinei nu se termină în acest gol aparent final, O viaţă începe – după opinia naratorului – „de mai multe ori”. A Sabinei reîncepe odată cil logodna şi cu nupţiile ei, apoi cu naşterea fiului, şi, în sfârşit, o „viaţă” de himeră obsesivă pentru acest fiu, odată cu moartea ei. Asupra tuturor acestor momente naratorul fantazează prin adăugarea unei aure cultic-misterioase. Logodna nu mai puţin decât revelaţia *d'outre-tombe* sunt trăite prin referire la un transcendent „mistic”. Astfel logodna în tren, apoi nunta în hotelul de lux cu căpitanul William Horst din marina britanică este un aliaj fantezist de fervoare şi luxurianţă „modernă”, de *Cântarea Cântărilor* şi Vicki Baum. Povestea suavei întâlniri e maculată de o involuntară trivialitate.

Cu toate deosebirile între *ochii Maicii Dommdui* şi *Cimitirul Buna-Vestire*, cele două „poeme” sau „romane” trădează o similitudine structurală semnificativă, în centrul lor epic se produce o falie în care apare o „altă” lume, a misterului. Am putea vorbi despre o epifam e, într-un caz şi într-altul, despre o apariţie „de dincolo” în planul unei realităţi curente „de dincoace”. Se produce o revelaţie prin strania resurecţie a morţilor din *Cimitirul Buna-Vestire*, prin nu mai puţin strania înviere sub chipul „Maicii Domnului” a mamei eroului din *ochii Maicii Domnului*. Naratorul îşi construieşte ambele scrieri întrucâtva în felul *misterelor* sau *miracolelor* medievale în care esenţialul era tocmai intervenţia în existenţa umană a unei misterioase transcendenţe, făcătoare de „minuni”. Dar nicio intenţie hagiografică nu-i poate fi atribuită povestitorului nostru. Aceste scrieri ale sale nu au, în primul rând, finalitatea edificatoare a literaturii hagiografice. O asemenea finalitate – total laicizată, desigur – se poate descoperi, în mod surprinzător, tocmai în „romanul” neafectat de vreo intervenţie epică a vreunui transcendent, în *Lina*. Într-adevăr, ca într-un alt gen medieval,

ca în *moralităţi*, ficţiunea aceasta construită în jurul reuşitei unui erou exemplar, vădeşte – cum vom vedea – tendinţe subiacente edificatoare.

Ochii Maicii Domnului este o naraţiune construită prin câteva străvechi şabloane narative: un *coup de foudre*, o dispariţie, mama şi pruncul oropsiţi într-o lume adversă, moartea mamei care lasă fiul inconsolabil, şi două recunoaşteri dintre care una, finală, „miraculoasă". Toate acestea fac parte din reţetarul comediei „*larmoyante*" şi al vechiului roman sentimental, mai apoi – prin degradare epigonică – din motivele melodramei. Dar nici elementele satirice nu lipsesc din *ochii Maicii Domnului*, deşi istoria este orientată mai degrabă spre revelaţiile interiori taţii, decât spre demascarea exteriorităţilor. Dar puţinele evenimente ale existenţei cotidiene a eroilor – Sabina şi fiul ei Vintilă – câte ni se comunică sunt toate marcate de un *odium* exprimat al naratorului împotriva unei societăţi a profitului, divertismentului şi satisfacţiilor de joasă speţă. Vinti} a ezită şi apoi refuză să intre în acea „elită a mijlociului" care-l ispiteşte. El vrea o credinţă şi îşi propune o jertfă, înaintea lui, ca o prefigurare a refuzului său, Sabina, mama lui, alesese recluziunea şi sărăcia, din ură şi dispreţ faţă de acea „elită" a burgheziei. Experienţele pe care le are după ce rupe cu familia ei burgheză şi renunţă la orice avuţie, după ce începe să-şi câştige existenţa „cu acul", lucrând pentru o „Societate de binefacere", experienţele în legătură cu o clientelă bogată sunt dramatice. Tablourile de „infern urât" ale sărăciei, scenele de brutalitate şi meschinărie se succed, colorate ţipător, după cum excesive sunt reacţiile femeii care visează să se sinucidă după ce-şi ucide copilul, pentru a curma „apocalipsa prin care treceau cu maşina de cusut, cu manechinul şi acul…" Tonul naratorului în povestirea acestor episoade este de o vehemenţă care întrece chiar şi nevoile satirei. Evocarea „monstruozităţilor variate ale vieţii mincinoase, trăită la domiciliu", a „sudorilor sufleteşti" ale unei „elite" false se face printr-o încărcare supraabundentă a umbrelor şi o deformare caricaturală a chipurilor. Scenele în care „văduva" (Sabina) şi „orfanul" (Vintilă) sunt violentaţi prin nedreptăţi flagrante aparţin unui scenariu al ororilor *comune*, triviale, asupra cărora pamfletarul insistă, fără să ţină seama de economia naraţiunii. Hidrele obişnuite ale viziunilor argheziene – Şcoala, Familia burgheză, Prepotenţa administrativă sau a bogăţiei, Pse-udoelita etc. – sunt, însă – nu fără un involuntar umor – studiate „bucată cu bucată" de Sabina, a cărei rezistenţă se întemeiază

pe „nevoia de documentare". Nu e firește nicio documentare în tablourile fuliginoase ale acestei lumi, ale cărei tonuri sumbre sunt dispuse de artist ca spre a contrasta cu puritățile luminoase ale iubirii și jertfei de sine a protagoniștilor.

Același procedeu de contrastare în *Lina*. Pe fondul integral negru al unei societăți de acaparatori, profitori, de mărimi prepotente se detașează cu totul în alb chipurile lui Ion Trestie și al Linei, în afara acestei dispuneri a contrarelor – egal lipsite de variație coloristică – rămâne împestrițarea fabricii, a moloh-ului mecanic, slujit de câțiva oameni ai ei care mai au oarecare culoare. Micului laborant i se atribuie reflecțiile unui anarhist cu o sumbră experiență a vieții în societate și, în orice caz cu o concepție destul de bine conturată privind această societate. „Desenată după un model de reciprocități, societatea devine, în atelierul de aplicare, o tortură a fiecărui ins, o neîntreruptă șicană, o jignire stăruitoare, pe care nu le îndulcesc nici fanatismul speranței, nici, mai ales, satisfacțiile viciului, adoptat ca o insulă de fericire". Discursul naratorului devine uneori acela al jurnalistului care, perorând în stilul articolelor de fond, își declară adeziunea la un rousseauism derivat, potrivnic contractului social trădat de societatea burgheză. „Neputând face bucurie, societatea face întristare…" – este una din observațiile acestui gazetar. Societatea „elitelor" Capitalei este tulburată de scandalul produs într-un restaurant, unde bancherul Solo este pălmuit de Lina florăreasa. O întreagă afacere de stat se stârnește, în care sunt implicați procurori, gazetari, un ministru etc.

Când, în prefața la *Lina*, Arghezi vorbește despre „schimonosirea industrială" pe care o descrie în „romanul" său, el se referă la caricatura societății burgheze a capitalului pe care, într-adevăr, o trasează în această proză a sa, dar uită că singura realitate pe care în același op o tratează cu tot seriosul, ba chiar și cu o participare simpatetică, este industria însăși întruchipată într-o fabrică de zahăr. Ca și mina din *Germinal*, sau locomotiva din *La Bête humaine*, fabrica din *Lina* este mai prezentă iocât orice personaj al ficțiunii. O prezență ce ține – cum vom vedea – de o mai profundă obsesie a mecanicului. Fabrica nu este, însă, în viziunea argheziană acea fatalitate tehnică pe care o închipuie Mina, Locomotiva și celelalte sumbre puteri ale romanului naturalist. Dimpotrivă, fabrica este o putere benefică, un spațiu care poate deveni formator. Un optimism încrezător în tehnică și în virtuțile activității laborioase se substituie

pesimismului naturaliştilor. După cum sfidând parcă „legile" eredităţii, ca şi ale influenţei mediului – în care un Zola şi alţii aveau o atât de mare încredere, Arghezi imaginează apariţia Linei, fiinţă de o sălbatică puritate şi de o subtilă graţie, în cloaca pestilentă a unei „gropi" sordide, tot aşa el îşi pune eroul, pe Ion Trestie, să crească la „scoală" fabricii, pe care tot el să o anime la o viaţă nouă, mai modern industrială.

Nu lipsesc, e adevărat, din descrierea fabricii comparaţiile şi metaforele care indică un antropomorfism sau un zoomorfism al imaginarului. Angrenajele tehnice sunt văzute sub specia unui organism străvechi. Modernitatea tehnicii n-o împiedică să reflecte forme şi acte arhaice ale naturii. De altfel, fabrica de zahăr continuă câmpul cu sfecle. Ea comunică cu firea pe care o rafinează într-un fel de esenţă a ei. Ordinea vegetală şi animală se substituie uneori celei mecanice şi o regizează. „Furcile, tăbărâte pe vagoane şi care, le răscoleau, dând hârcile vegetale de-a dura în gropile de păstrare, şi căruţele cu coviltir, golite de conţinut, se îndreptau, grămadă, pe un drum de ieşire, ca nişte turme de cămile cu spinarea boltită rotund". Astfel începe procesul transformării, cu o ivire de viaţă, pentru ca sfârşitul să coincidă cu un spectacol al morţii: „Aspectul de cknitir în catacombe de cadavre decapitate într-o execuţie colectivă sumară, şi înţesate, răspundea bolţilor de cripte ale sălii de melasă". Ca un Charon al acestor ape infernale, „ca un pescar sălbatic al unor ape subterane, în care crapii orbi şi morunii sătui putrezesc în lenea cleiului dens…", Vulpe, îngrijitorul melasei este o fiinţă perfect integrată în mecanica naturistă a fabricii. El aparţine însă unei viziuni romantic-neguroase asupra „misterelor" fabricii, a subteranelor realităţii altfel raţional-ordonate. Caracterul coşmaresc al unei asemenea viziuni este vizibil şi în tablourile varniţei, ca o grotă de stalactite prăbuşită, unde se fabrică acidul carbonic şi unde lucrează o namilă înconjurată de foşti pungaşi terorizaţi de şeful lor.

Materia este ambivalenţă în sfera vizionară argheziană. Ea este, în mod paradoxal (dat fiind unele constante moderne ale imaginarului), impură în formele ei „naturale", şi de o stranie puritate în formele ei „fabricate".

Imagini ale organicului putred: „Băiatul, mai mic, reproducea coca lividă din care fusese frământat leşul puhav al părinţilor…" O anatomie a cărei scabrozitate e accentuată prin gest: „Limba are

tendinţa să-i atârne din gingii: ea şi-o vâră cu palma înăuntru”. Leşul jivinei poluează izvorul curat: „În puţul mahalalei fusese aruncat un câine, care a urlat o noapte acolo, cu capul deasupra apei, şi-a murit de teroare: puţul avea douăzeci şi şase de metri adâncime. Găleata a scos apă cu păr de câine”. Teratologia oferă numeroase posibilităţi unei închipuiri a grotescului. Astfel: „Îi lipsea din talpă adâncitura încovoiată dintre perina degetelor şi coltucul călcâiului. Micul neajuns îi dezorganiza cumpăna şi da mersului o crăcănare, picioarele căutând un umblet oblic pe apucate, pe o grosime şoldie a gleznei, ca şi cum o natură ironică îi lipise labele de-a dreptul pe genunchi”. Adeseori, câte un organ diform este scos în relief, conform unei tactici estetice de care artistul era foarte conştient. O asemenea separare devine scabroasă, dar anesteticul este rapid asimilat estetic. Căci, iată ce observă naratorul din *Lina* în legătură cu expunerea anatomiei unui vlăjgan de o vigoare superlativă: „… în întregime el arăta pe Adam, cel făcut de Dumnezeu de-a dreptul, simţind că spectacolul unui organ, separat de ansamblul lui, e scârnav, inestetic şi atestă desfrânare, ca un citat tendenţios separat de text”. Senzaţia de greaţă e stârnită prin imaginile umezelii grase, a umorilor dense: „pârâu de lături”, „puroiul bătăturii”, sau ca în această comparaţie: „Umezeala pereţilor, urcată la geamuri ca o sudoare de untură aparentă subt braţele unei dansatoare bătrâne-o reverie a purităţii materiei fabricate, şi îndeosebi a metalelor trecute prin forjă ca printr-un filtru de epurare, face parte dintre constantele cele mai profunde ale imaginarului arghezian, în această privinţă, textele din Och.fi Maicii *Domnului* şi din *Lina* sunt semnificative.

O adevărată proiecţie mitizatoare a materiei mediată prin tehnica (meşteşugărească sau industrială), proiecţie în care departe de a-şi pierde puritatea originară, metalul şi-o dobândeşte, implică o inversare a perspectivei dominante în imaginarul antimodern, anti-tehnicist al multor poeţi. Opoziţia pe care se întemeiază preferinţa poetului nostru este aceea dintre organicul corupt şi anorganicul pur. În ochii Maicii *Domnului*, Sabina trece, în anii virginităţii sale de zeiţă incoruptibilă, benefică (imaginea ei este aceea a unei „Fecioare din Orléans, eu sânii împietriţi dedesubtul unui pieptar de metal”), prin dubla experienţă a bolilor altora pe care îi tratează, şi a refugiului în lumea artificiilor mecanice care o delectează. Deşi e o fiinţă înzestrată cu daruri taumaturgice, Sabina are oroare de „gangrena lumii”, de acea

decompoziţie la care este condamnată materia organică. Or, tocmai această viziune a unei lumi ameninţate, a „universalei convulsi-uni pentru moarte", a fost cea care a îndreptat-o pe Sabina spre spaţiul lucrurilor cu descompunerea mai puţin evidentă, a anorganicului. Nu găsim, însă, în această voluptate a artificialului, plăcerea pe care o trădează imaginile din *Iluminările* lui Rimbaud, stârnită de metalele imaculate. Plăcere tactilă în reveria poetului francez stârnită de elemente pure, glaciale, artificiale, preţioase şi incoruptibile ca: pietre preţioase, „flori arctice", „buchete de satin alb", „beţişoare de rubine" etc. * Propensiune intelectualizată la Arghezi („sentiment cerebral" – spune naratorul din *ochii Maicii Domnului* despre această apetenţă a Sabinei) pentru materiile renăscute prin tehnică şi, îndeosebi, pentru uneltele metalice. Pietrele preţioase din imaginarul rimbaldian erau încă – în pofida aparentei artificialităţi – placentare la o magmă tehnică. Nu şi plăsmuirile tehnicii din viziunea argheziană. Într-o metaforă, poetul nostru foloseşte însă şi el elementul cristalin al pietrei scumpe. Metafora apare într-un text capital în care viziunea tinde să împartă lumea văzutelor în două: de-o parte „o planetă de sânge", de alta „o planetă de cuarţ". Clivajul continuă să separe: „De o parte stârvuri şi de o parte metale; materie coruptă şi materie virgină". Separaţie radicală în spaţiul imaginarului a unor lumi cu semne malefice de-o parte, benefice de altă parte. Transpunerea în ordinea umană a acestei distincţii se face – referitor la aceeaşi Sabina, fiinţă feciorelnică, deci ataşată purităţii – prin opunerea a doua gesturi tipice: ştergerea unei lacrimi ce se scurge pe un „obraz putrefact" şi ştergerea „cristalului de la parbriz", poluat dar în esenţă pur. Fiinţa taumaturgă este, în acelaşi timp, un priceput mecanic cu pasiunea automobilului. Deci apetenţa spre puritatea metalelor are un corespondent moral cert. În universul imaginar al poetului nostru intervenţia tehnică a omului în ordinea materiei are un sens salutar. Firește, aceasta nu devine o idee conştient dezvoltată în implicaţiile sale ideologice, ci un centru activ al unor motive imaginare.

Liricul vizionar este sensibil la frumuseţile unei metalurgii în care recunoaştem practicile rituale ale unei magii arhaice. „Forja înfierbântă fierul şi-l înmoaie strămutat în mâzgă de jar. Singură forja are o frumuseţe de crepuscul înviat în cărbune şi temperatura ei echivalează

— Cf. Rimbaud, *Illuminations*, textele: „*Mystique*", „*Après le*

déluge”, „*Barbare*”, „*Fleurs*” etc. Pentru acest aspect al exegezei rimbaldiene a se vedea: Jacques Rivière, *Rimbaud*, Paris, p. 63 – 64.

cu soarele şi cuptoarele vulcanice. Smulsă din rug şi fasonată pe nicovală, zmântâna de foc ia încovoierea, muchiile şi suprafeţele voite, şi le păstrează”. Lumea metalelor cunoaşte bizare metamorfoze. „O potcoava dă un cuţit, o frigare o spadă, şi măduva vergelei, toarsă violent prin filieră, dă fuiorul de sârmă: el scapără scânteia reminiscenţei minerale”. Materia e constrânsà în esenţa ei. Imaginaţia urmează liniile de forţă ale unei tehnici cuceritoare: „Piuliţa strânge şi ferecă butonul. Burgh-ul rumegă punctul hotărât algebric, nitul eternizează încheietura, cleştele bont prelungeşte degetele şi le dă dexterităţi”. O fervoare manifestă conferă un ton de odă acestor simple aserţiuni din domeniul actelor tehnice. Comparaţii din ordinea biologică fac din acestea actele unei vieţi în sine, estetizată la extrem: „O lamă fină, dinţată, retează oţelul, şi pilele, tăbărâte pe pir-ghii ca nişte omizi, le rod până la măsură şi eleganţă”. Descompunerea organică produce o stare de urât şi greaţă; această eroziune tehnică a anorganicului conduce la forme canonice perfecte. Să remarcăm că reveria poetului nu se angajează (precum în odele lui Walt Whitman închinate civilizaţiei tehnico-industriale) în planul instrumentalizării lumii. Pragmatismul nu-l atrage pe poetul nostru» iar utilităţile tehnicii sunt contemplate de el pe planul unei estetici superioare. Ceea ce se produce nu sunt simple bunuri de consum, ci o *altă* lume cu formele şi miturile ei. „Baioneta rotativă străpunge munţii din şes în şes cu o albie subterană, pentru trecerea locomotivelor din mitologia industrială”. În cele din urmă, această mitizare a tehnicului vizează o ordine mai înaltă, un fel de înfrângere a temporalului, o intrare eminamente umană şi laică, în netimpul veciei: „De mii de ani ciocanul bătătoreşte poteca de suit la cer şi caută emanciparea provizoriului către durabil şi etern”.

Maşina intrase în universul imaginar al scriitorilor noştri interbelici îndeosebi ca un apanaj, un accesoriu indispensabil al modernităţii. Jim, în *Cartea nunţii*, se folosea de micul său Peugeot ca de un atribut al virilităţii sale (îndoielnice, de altfel), naratorul investind ve-hicolul cu rolul unei piese esenţiale din recuzita unor scene ale vieţii la oraş. La Arghezi, maşina nu are rolul unui element de decor nici atunci când Sabina ne e prezentată în chip de fiica secolului XX, „demontând şi r e-montând cauciucurile, pompând cu braţele,

salahoreşte, aer, strângând piuliţele pe dedesubtul maşinii, ajustind tijele, evacuând carburatorul, curăţând bujiile…" Biblia şi cărţile tehnice sunt singurele scripturi pe care aceasta E vă în „costum de şofer" le frecventează. Limbajul cifrelor (ca şi cel încifrat, am spune, al Cărţii sfinte) răspundeau „cerinţelor ei estetice". Sculele o interesau mai mult decât artele (cât de arghezian perspectivă asupra eminenţei meşteşugului!); nicio altă activitate a omului nu se ridica la înălţimea acelei elite subtile a gândirii care a proiectat şi realizat maşina. Pentru Arghezi, deci, maşina răspunde unor nevoi mai profunde ale spiritului, nevoi ce privesc planul estetic, evident, dar şi altele mai abisal-vitale, orgiastice am putea spune, cărora spiritul le acorda doar o justificare, a ideii conştiente. Maşina poate fi folosită şi de o brută deşi este concepută de genii. Trivializarea ei nu scade valoarea creatorului şi a executantului. Toţi (şi în primul rând poetul) scot din maşină „un maximum de iluzii".

Apologia arghezian a Maşinii o întâlnim în cele mai diverse ipostaze exprimând o adevărată obsesie a acestui paradis artificial. Căci, în ultima instanţă, această identificare cu un rai pământesc (unicul, probabil, oferit de inteligenţa tehnică) conferă sensul deplin al acestui motiv. Naratorul din *ochii Maicii Domnului* se lasă purtat de fluxul fantazării entuziaste, depăşind hotărât necesităţile unei simple descrieri a experienţelor unei fete pe tărâmul bujiilor. Însăşi asocierea aceasta a feminităţii cu trusa uneltelor tehnice şi cu angrenajul motorului ca aprindere internă trădează o propensiune a imaginarului spre întruchiparea unei conjuncţii a organicului fecund cu tehnicul. Imaginea următoare este semnificativă; „Trusa cu chei şi cleşti a fost cutia de podoabe feminine a Sabinei, şi apartamentul ei de fată atelierul…" O explicaţie ne e dată de narator atunci când, în aceeaşi ordine a determinărilor adaugă: „Sabina visase o viaţă independentă de asupririle sexului…" Visul unei virginităţi tehnice, a unei purităţi – sterilă ca orice puritate aseptică – fecundata prin coborârea duhului tehnicii, acest onirism bizar îşi găseşte întruparea în Sabina, fata-fe-raeie ce-şi trădează părinţii şi-şi vampirizează afectiv fiul, destinată să devină postmortem un fel de succub cu chip de madonă, înainte de a-l întâlni pe bărbatul straniu, fantomatic care-i va desţeleni fecioria, Sabina se visează preschimbată în maşină, ciudată metamorfoză a mitologiei argheziene (având poate – de ce nu – vagi coni. – genţe cu cea a omului mecanomorf urmuzian). Ea doreşte să

realizeze o stare de perfecţiune mecanică: „Aş vrea să fiu ca maşina mea, pe care o găsesc după odihnă în punctul în care i-am lăsat organele seara". Un fel de perpetuum mobile, în fond, căci starea de inerţie e doar aparentă. „M-am muncit să fiu o maşină şi să-mi comand o neîntreruptă mişcare circulară". Fericirea ar însemna pentru ea excluderea oricărei funcţiuni care o obli – ga să iasă din „circumferinţa unei roţi mari angrenate", înţelegem tot mai bine nucleul existenţial al acestei reverii, rostul ei profund. Maşina este vecia, mişcarea perr petuă în cerc, imagine (ca şi cea gnostic-ofită a şarpelui ce-şi muşca propria coadă) a eternităţii, este eliberarea de orice corupţie, de orice posibilitate a descompunerii – în timp, deci imaginea paradisului artificial. De aici şi până la îndumnezeirea, fie şi aparentă, a maşinii nu este decât un pas pe care Arghezi îl face fără şovăire atunci când identifică descoperirea motorului cu explozie şi a credinţei într-un singur Dumnezeu. „Motorul activ, în serviciul omului permanent echivalează cu descoperirea monoteismului indiferent…"

Exaltarea onirică a maşinii îşi are decepţia pe planul conştiinţei. Inteligenţa lucidă a naratorului, transferată eroinei obsedata de promisiunile paradiziace ale mecanismului perfect, dizolvă iluziile acesteia. A rămâne pe deplin şi pentru totdeauna angrenat într-o roată perpetuu mobilă, este visul unei supranaturi pe care raţiunea jiaturală nu-l poate suporta. „Atunci mă descopăr – mărturiseşte Sabina – că gândesc, făcând critica mişcăm circulaţiei şi a evoluţiei mele, impusă maşinii". Fantoma paradisului artificial mecanomori se spulberă şi femeia rămâne în voia obişnuitelor „muşiţe" şi „coropişniţe" ale firii ei.

Transpusă între alte coordonate, apologia maşinii este ilustrată, în *Lina*, prin triumful unei existenţe având vocaţia tehnicii. Fără să atingă profunzimile aorgice ale confuziei cu mecanicul, din *ochii Maicii Domnului*, o reverie a complicităţilor omului cu instrumentele sale se desfăşoară în mai multe acte din romanul laborantului Ion Trestie. Cum spune un personaj al romanului: „Fierul e tovarăş cu omul, nu e împotriva lui". Lecţie perfect asimilată de acest *roseau pensant* care este – conform definiţiei pascaliene a omului – iscusitul Trestie. Ca şi lucrările tehnice consultate cu sârg de Sabina, un *Traité du fabricant de sucre* este „cartea cea mai frumoasă citită de Trestie". Evoluţia între o gulie şi un cristal, explicată cu detalii tehnice în acest op îl încântă pe tânărul nostru. Iar, naratorul adaugă cu incisivitatea polemică argheziană la adresa abstracţiilor, a „filosofici": „Este şi satisfacţia pe

care o dau integral ştiinţa experimentală şi industriile, lipsite de riia abstracţiilor şi de mucegaiul îndoielilor. Sănătatea tare, opusă morbidităţii îndoielilor". Remarcăm în aceste propoziţii tranşante partea de „teorie" filotehnică a lui Arghezi, ca şi o altă parte a imaginarului obsedat de prestigiile mecanismului. Elogiul tehnicii reiese şi din opoziţia tipurilor umane, din „superioritatea omului cu un cleşte de strivit sârma şi o bobină de şiret izolator, asupra tovarăşului palid, de planetă, intelectualizat..." Tentativa naratorului (soldată în parte cu eşec) de a desemna, în *LÂna*, portretul de tinereţe al Tehnicianului şi al managerului ţine de această idee a preeminenţei tehnicului. Chiar ca schiţă a unui *Bildungsroman*, *Lina* este axată pe formarea într-o adolescenţă şi tinereţe, privite în *raccourci*, a unui *homo faber*. Meşteşugurile atât de dragi acelui meşteşugar născut iar nu făcut, cum se vedea pe sine Arghezi, au realizat după el „reţeta mult căutatei pietre filosof ale". Meşteşugarul este una cu artistul, ideea aceasta argheziană nu reprezintă doar o identitate a activităţilor, ci a *rădăcinilor* acestora. Numai meşteşugarul-artist are legături cu taina cosmogonică. Numai el cunoaşte direct „toate mocirlele din care se aleg tainele care au participat la zămislirea lumii şi s-au ascuns". În zmircul ar-găselilor, ca şi în lutul plugarului, ori în sfecla putreda a muncitorului din rafinărie fantazia artistului obsedat de elementar, dar şi de plăsmuire, vede făcutul în timp ce îl face. Retorica interogativă a naratorului din *Lina* conferă patosul unei credinţe combinaţiilor chimice privite în perspectiva unei alchimii cvasi-magice: „Cine ar putfi să creadă că diamantul lui a ieşit dintr-o sfeclă şi că, a miezul lui se furişează, ca în sânul oceanului, o perlă?" Ceva din naivul entuziasm al vechilor alchimişti se amestecă în această nouă imagine a purificării materiei în retortele şi alambicurile chimiei. Industria devine sursă de valori estetice şi metamorfozele substanţelor corespund unei cosmogonii chimice. „La frumuseţile moştenite ale pământului, industria adaugă frumuseţile smulse lui cu de-a sila, avuţiile mistice, căpătate prin întoarcerea materiei din drumul şi predestinările ei, la rezultate fără legi. Văzduhul se preface în calâpuri tari, şi piatra dură se face curgătoare, putregaiul e constrâns să dea din cadavrul lui mineral culori şi arome. Nicio murdărie nu trebuie aruncată". Acesta e un text revelator nu prin „morala" finală rostită apodictic, ci prin ceea ce această sentinţă, ca şi tot ceea ce o precede, ne descoperă ca temei, în obsesiile imaginarului,

al poeticii argheziene. Căci aici în această apologie a industriei, purificatoare, creatoare de „frumuseţi şi preţuri noi", şi, mai adânc, în alambicul tehnicii în care se distilează produsele unei descompuneri fireşti se află totodată imaginea activităţii transfiguratoare a esteticii argheziene („Din mucigaiuri, bube şi noroi…" – *Testament*) şi rădăcina însăşi în abisul imaginarului a acestei activităţi.

— Optimismul juvenil al lui Ion Trestie îi aparţine acestuia şi nu se cuvine să i-o transferăm, *tale quale* lui Arghezi. Dar atunci când, în *Lina*, îl face pe eroul său să exulte în faţa omului care stăpâneşte viaţa într-o epru-betă, în faţa simplificărilor esenţiale ale ştiinţei şi tehnicii, ceea ce îşi găseşte expresia este o fericire specială: aceea a recuperării prin tehnică a paradisului pierdut. Un asemenea noroc al *regăsirii* îl petrece pe Ion Trestie în deambulările sale prin fabrica de zahăr al cărei laborant devenise. Cele mai ciudate fantasme asociate cu tehnicul, mecanicul, cu elasticitatea, cu instrumentele îl asediază. E fascinat de „bijuteriile tehnice" ale aparaturii de măsurat, de termometrele aparatelor de cristalizare. Descrierea acestor instrumente de control, a funcţionării lor, a imersiunii aparatelor precise în mâzga informă creează impresia unui univers într-o expansiune neliniştitoare dar excitantă. O ordine 'nevăzută apare ca o reţea ce se ţese rapid sub ochii noştri sau – ca să folosim o imagine familiară laborantului fabricii de zahăr – ca o colonie de cristale formându-se în lichidul de cristalizare. Poetul urmăreşte fuga metalului lichid prin tubulatura de sticlă, circulaţia prin ţevi a vaporilor, aceste substanţe grele sau uşoare, mobile, subtile, puternice, ordonate prin circulaţia mai subtilă încă a spiritului. Senzaţiile sale nu sunt doar cele ale naivei uluiri, a neofitului, ci ale unei fiinţe sensibile la o fiziologie secretă a materiei urmărită de un ochi complice, ca de un demon pervers, acela al tehnicii. Naratorul îndrăgeşte opacităţile fluidelor devenite brusc transparente prin contactul cu instrumentul. Firea e supusă dar nu acest străvechi sens al îngenuncherii firii îl încântă, ci al întoarcerii la ea pe căile mediate prin tubulatura complicată a tehnicii. Pe narator nu-l încântă într-atât faptul că ţevile au fost „copiate de industrie după natură", că unele vase ating volumul bivolului şi altele al rimei, ci că în toate aceste rezultate ale indus triozităţii umane, artificiile, departe de a perverti natura, o silesc să-şi destăinuie cele mai intime, să-şi descopere puterile ultime. Ştiinţa şi tehnica, nu speculaţia filosofică ori teologică sunt revelatoare. Sacrul

urmărit de Psalmist cu înverşunarea intelectului se ascunde şi sfidează pe urmăritor, neantizându-i eforturile. Tehnica, în universul imaginar arghezian este un efort fericit şi fericitor. În ţevile ei, este surprins până şi neantul care – printr-o transmutare oportună devine pozitiv, chiar creator: „Pe alte [ţevi, *n*.*n*.] înainta golul, element pozitiv şi precis, neant activ, germen de nimic, mărturisit totuşi creator – în rezultate".

Antropomorfizată uneori, ca şi natura altă dată, tehnica se animă, ia înfăţişări burleşti, de mărunta umanitate dar vrednică. Astfel acea Mărita, locomotiva domestică, subalternă, poznaşă, *a* fabricii. Altă dată chipul omului învăluit în apanajele tehnice – precum chipul unui electrician – se transformă într-un „utilaj" tehnic. Dar tocmai această infuzie de „viaţă" în angrenajele mecanice introduc germenii răului, ai corupţiei în puritatea fraf – a a metalelor, a maşinii. Vizionarul obsedat de imaginile sterilităţii, ale descompunerii nu poate păstra intactă incoruptibila viziune a unei morfologii tehnice. El vede materia metamorfozată prin tehnică supusă agenţilor ce o subminează. Genii infinitezimale pătrund substanţele solide, o demonie a materiei convertite se declanşează. Sunt evocate „duhurile rele care prăvălesc nocturn lucrarea diurnă a lui Manole". Diverse moduri ale decompoziţiei intră în funcţie: „... isprava omului [...] era măcinată, pulverizată şi pângărită". E necesară o priveghere continuă, o luptă împotriva asaltului milenar al „morbului fârimiţării, al invizibilei molecule, al firului de praf, molie subtilă, de ruină a ţarinii, stăpânită numai la suprafaţă". Şi, astfel, asistăm la o judecată din urmă a maşinii şi a materiilor care o alcătuiesc. Metalele aparent prezervate în puritatea lor intangibilă se poluează după aceleaşi legi eschatologice ca şi materia vie, ca şi omul. Desecarea, golirea, putrezirea, feluritele morburi pe care imaginarul arghezian le cultiva în proiectarea apocalipsei vieţii, le reîntâlnim în imaginile unei agonii a anorganicului şi, îndeosebi a materiei fasonate. Ca şi heruvimul căzut putrezind de o „bubă pământească", purele metale se fărâmiţează sub imperiul unor traume secrete sau manifeste: „Rugina tuberculiza fierul redus la slăbiciunea unui burete. Răscopt în ceaţă, oţelul se sfărâma în strângerea mâinii ca o franzelă, bulonul se clătina ca un dinte într-o gingie lărgită de carie, nitul se strepezea. O eczemă cenuşie reducea zincul în scrumuri. Însăş arama, oxidată în îeşiile de oţet ale intemperiei încerca să fugă din stăpânirea omului şi să se întoarcă la sălbătecie şi odihnă, între disciplina omului şi trândăvia metalelor se

da lupta pentru trezirea somnolenţei". În somnul materiei se trezesc monştrii, am putea spune modificând fraza lui Goya. Gestul omului – al meşteşugarului-artist – *trezeşte* materia, e o luptă cu inerţiile materiei, în *Lina*, Ion Trestie asistă ca un spectator, apoi ca un actor şi în sfârşit ca un regizor la această dramă a materiei. Om al triumfului tehnicii materiale (şi al triumfului prin tehnică), el este un fel de nou Adam care are, în paradisul său terestru, nevoie de o Eva. Naratorul i-o acordă sub chipul frust, pitoresc la începutul romanului, absent aproape în tot timpul naraţiunii, şi reapărând *ex machina*, la sfârşit, al Linei.

Apariţiile Linei în romanul care-i poartă numele sunt episodice. De fapt, florăreasa virginală şi sălbatica, Diana a trotoarului, deschide şi închide o istorie ce nu-i aparţine. „Florăreasa e un simbol" – afirmă un personaj al romanului. Unul din simbolurile preferate ale scriitorului, acela al naturii fruste, ingenue şi violente, ce ştie să-şi păstreze inocenţa (comparabilă cu Ţinea din Fiori *de mucigai* doar prin farmec şi îndeletnicire). Lina în „groapa" sordidă a mahalalei, printre „boierii" libi-dinoşi care o urmăresc, în temniţă printre pungaşi este aceeaşi făptură lilială şi intransigentă asemănătoare cu viitorul ei soţ, candidul nonconformist Ion Trestie.

Lina este, de fapt, romanul lui Ion Trestie, figură în care putem recunoaşte un program moral al naratorului. Natura parabolică a figurii, un fel de schematism care exclude orice libertate, deci orice culoare proprie, constituie viciul de construcţie al personajului. Or, tocmai libertatea de conştiinţă este ceea ce naratorul îi atribuie în discursul său nu în fabulă: „... Trestie îşi făcea o cetate şi o stăpânire din conştiinţă, nealterat în substanţa lucidă şi gata să înfrunte piedicile şi furtuna cu siguranţele şi frânele lui ascunse, fără să cedeze nimic şi raportându-şi puterile neîncetat la izvoarele lor. El era liber să înceapă orice şi (să suporte şi necazul şi nedreptatea cu atât mai voinicește. E o problemă a sufletului şi a mântuirii, care domină şi nenorocul, fără trufia de sine". Profilul conştiinţei tânărului laborant este semnificativ sub acest raport, al unui ideal moral, şi nu al existenţei ca atare, ca *proiect* uman şi nu ca fabulaţie. Programul acesta moral nu este eroic, decât dacă socotim eroice virtuţile unei mijlocii umane: cumpătare, modestie, pragmatism, politeţe în raport cu semenii, dar neînfricare în faţa celor mari (dimpotrivă, intenţionată înfricoşare a lor pentru a preveni orice agresiune), şi respect al matrimoniului. Toate acestea

alcătuiesc abecedarul unei înţelepciuni – mai curând decât al unui etos – elementar. Tânărul Ion Trestie nu are nimic din elanul juvenil spre înaltele idealuri; el se mulţumeşte cu finalităţi tangibile într-un orizont vizibil. Nu e lipsit de o anume pedanterie ca şi de o măsură excesivă tocmai pentru că exclude orice pasiune nemăsurată. Despre moralitatea lui se tratează îndelung când sub forma reflecţiilor sale – ruminare fastidioasă a normelor îndreptarului său de viaţă, când sub aceea a observaţiilor favorabile ale Naratorului asupra eroului său. În fond singuraticul laborant întrupează programul unui egotist răzbătător, al unei prezervări de sine fără încălcarea drepturilor altuia. Cum spune despre el un alt personaj: „E unul din acei oameni nemărginiţi de nicio materie, negrupaţi în nicio tovărăşie, prietenii presimţirilor şi ai stihiilor, şi mecanizaţi după mişcarea fenomenelor şi intemperiilor". Figura lui de *arivist moral* distonează, desigur, în seria ariviştilor literaturii române. „Tot preţul caznei şi-l căuta în tihna de sines" – spune despre el naratorul. Arivismul şi-a pierdut sensul. Nu şi roadele. Căci acel *Bildung* al lui Trestie, care în roman nu durează mai mult de o „campanie" pentru rafinarea unei recolte de zahăr, se încheie, ca în basmele cu Făt Frumos ţeu care romanul *Lina* are unele corespondenţe) cu triumful tânărului cuviincios şi harnic, şi cu însurătoarea lui. *Happy-end* total, nesperat, în sensul propriu *ex machina*.

Cele mai neaşteptate schimbări de registru al naraţiunii, în aceste „romane", scot la iveală deficienţele lor de construcţie dar şi varietatea mijloacelor expresive ale artistului. O umoare schimbătoare a naratorului, un gust excesiv al improvizaţiei, şi o neputinţă de a susţine multă vreme o presiune constantă a suflului epic explică deficienţele artistice ale acestor producţii. Asemenea romanelor-foileton a căror organizare depinde de „rotunjimea" fiecărei secvenţe care alcătuieşte serialul, tot astfel şi *Cimitirul Buna-Vestire* este tributar faptului că e alcătuit în realitate dintr-o serie de tablete. Construcţie în mozaic, al cărei desen de ansamblu abia se distinge din împestri

— Ţarpa bucăţilor ce o compun.

Mai „original" decât celelalte două concepţii romaneşti, *Cimitirul Buna-Vestire* aparţine sferei imaginarului apocaliptic arghezian. De astă dată discursul prozaic îi îngăduie poetului o altă desfăşurare decât în poemele sale eschatologice. O desfăşurare nu numai pe o suprafaţă

mai amplă, ci permiţând utilizarea unor instrumente pe care poetul şi le refuză în exerciţiul poematizării. Închipuind, ca şi în ochii *Maicii Domnului*, dar de astă, dată nu prin prisma experienţei unui descumpănit, e în intervenţie a eschatologicului în temporal, naratorul desfăşoară secvenţele unui preambul la o „judecata dii urmă" ce nu va avea loc. Alegoria care domină în *Ci tirul Buna-Vestire* este aceea a *dansului macabru*. Amintind medievalele închipuiri ale Triumfului morţii, ca şi ale Resurecţiei în care viaţa şi moartea se consumă reciproc, apocalipsa lui Arghezi introduce vizionarul în trama unui satiricon grotesc. Valoarea dominantă în acest mic epos este aceea a grotescului macabru. Alegoria uneşte tragedia şi farsa. O imagine exemplară în acest sens: „Un înger de piatră, din grilajul mormântului celui mai apropiat de dormitoare, făcea o figură gimnastică alegorică, prin întuneric". Vitalitatea comună, surprinsă adeseori în ipostaze triviale sau, cel puţin, de o vulgaritate comună se conjugă cu semnele solemn-rituale ale morţii. Jocurile umorismului arghezian, ca într-o tragi-comedie, sunt continui în acest epos burlesc al întâlnirilor dintre viaţă şi moarte, întâlniri caricaturale, precum în această sosire a noului administrator de ţintirim, împreună cu familia sa, la sediul obligaţiilor sale profesionale: „În lacrimi, nevastă-mea, chinuită să-şi degajeze monumentalitatea obstetrică dintr-o birjă, se dete jos odată cu unul din morţi din carul lui, găsindu-se faţă în faţă cu el şi cu pleoapele lui încremenite. Puţin a lipsit ca biata Matilda să nu intre din trăsură în coşciugul lui. Defunctul purtase un ochi de sticlă şi murise cu el deschis. Coşciugul era scoborât cu ghetele în sus, ca un leagăn cu un copil înfăşat, dintr-un vagon de tren".

Regizând dansul macabru, naratorul insista asupra mortificării elanurilor vitale surprinse la sorgintea lor: în actul erotic. Nicăieri nu i se pare conjuncţia dintre viaţă şi moarte mai din plin generatoare de imagini groteşti ca în relaţia dintre eros şi thanatos. Oribilul corpora1 este reliefat excesiv în scene, cu intenţie satirică. Satiia enormă unind augmentarea şi hiperbola rabelaisiană cu umoarea neagră, atrabilară, a unui Swift mizantrop. Istoria femeii care pentru a obţine „autorizaţii şi exclusivităţi" de la potentaţii zilei „a făcut să-i tremure în braţe fiinţele scheletice, cuprinse de voluptăţi de morgă şi de mormânt, fără scârbă evidentă, oferindu-se pasiunilor cadaverice..." nu reprezintă doar un simplu caz de fornicaţie interesată oferit spre a exemplifica o patologie socială. Insistenţa complezentă a naratorului indică o

dominantă obsesivă a imaginarului său. Oroarea şi grotescul unite în reprezentarea sexualului placat asupra cadavericului constituie un motiv caracteristic, recurent, al acestei proze, motivul erosului atroce. Satiricul este o valoare subsidiară, adăugată valorilor în sine, estetice, ale oribilului şi grotescului. Astfel, abjecţia imaginilor este împinsă până la limita extremă la care crampa dezgustului variază spre râsul eliberator. Femeia (ca într-un dans erotic al morţii): „le-a scos din înghiţitoare gingiile de cauciuc cu dinţi şi măsele false, cu care se înecau în momentul spasmului artificial ce le scutura mădularele". Şi nu insistăm asupra altor imagini ale acestui eros atroce, imagini ale unei ag*onii a*m*oroase.* Căci actul erotic este identificat – sub toate unghiurile – cu experienţa finală, letală, a muribunzilor. Aluziile la moartesunt continui în nararea peripeţiilor amoroase. „Domnişoara"-., cimpanzeu" din lumea universitară care cunoaşte o clipă vârtejul erotic, cade după o posesiune tumultuoasă „otrăvită de marea beţie, sufocată şi zbătându-se ca de-o agonie". Nu lipseşte din discursul naratorului întovărăşind fabula erotică o anume exagerare retorică, unele convenţii chiar ale literaturii de magazin ilustrat sau de ficţiune ieftină, folosite însă cu iscusinţă stilistică tocmai spre a reliefa excesivul, spre a împinge oroarea spre grotesc. Astfel de expresii sunt de ex.: „marea beţie", „pasiune a lui Lucifer", „gura ei flămândă ca un sex", „cuprinşi de un sughiţ de agonie", „tinerele-i înmuguriri au fost rumegate şi morfolite de buzele bătrâne şi de fălcile dezarticulate" („ch*arme de l*a *m*orf" – ar fi spus Baudelaire), „activitate lascivă imensă" etc.

O fizionomie grotescă ne apare, în articulaţiile ei când terifiante când umoristice, în *Cimitirul Buna-Vestire*. Corporalitatea grotescă (pe care o vom cerceta mai de-aproape analizând satiricon-ul imaginar arghezian) este caracterizată (ca şi erosul atroce) prin atragerea morţii în sfera vieţii. Trupul este eminamente trup muribund. El este gravid de moarte – am putea spune – naşte neîncetat moartea. Un text semnificativ, în această privinţă este următoarea descriere a unui personaj a cărui viaţă organică este identică cu o moarte continuă. Insul condamnat la o asemenea existenţă fiziologic agonică, exhibând o anatomie în corupţie permanentă este, nu întâmplător, un „amant" implicat în peripeţiile erotice ale unei Kundry. „Acestui amant cu pielea jupuită de o maladie bizară, permanentă, interpusă între râie, sifilis şi lepră, i se desnoamau pometele roşii şi bărbia violetă, de

straturi suprapuse de pelicule dermâce transparente. Obrazul lui in-folio se răsfoia succesiv, ca o testea de foiţe de ţigară. Personajul părea confecţionat din pojghii de parafină cojite la infinit [...]. Buzele uscate erau presărate cu un praf ca de cârpă scrobită, şi o survenire de păr tocat îi îmbrăca un craniu jumulit ca o perie veche. El nu avusese niciodată sprâncene, gene şi mustăţi, urechile păreau răscoapte ca mucavaua, şi în pleoapele de „hârtie sugătoare ochii erau găuriţi.ca din două împunsături cu creionul roşu". Portret fantezist, manierist prin determinările heteroclite (amintind unele portrete compozite ale lui Arcimboldi). Dominanta chipului este „hârtia", asocierile fiind aproape toate din sfera piele-perga-Tnent-foiţă ce se descuamează. Toate aceste aluzii la infolii, la muşama, mucava, foiţe de ţigară, re*duc o*rganicul la anorganicul mumiei alcătuite din straturi, foi şi pojghiţe moarte, ca şi portretul Bi*bliotecarului l*ui Arcimboldi compus în întregime din cărţi.

Mecanicul se întrepătrunde cu animalul în asemenea reprezentări ale corporalităţii groteşti. Arghezi pare să urmeze exemplul lui Urmuz în proiectarea imaginilor omului mecanomorf. Dar numai rareori se petrece, ca în *Pagini bizare*, acel fenomen al identificării complete a omului cu „maşina", printr-o comprimare totală a comparaţiei. De cele mai multe ori întâlnim comparaţia simplă a organelor anatomice sau a funcţiilor fiziologice.cu instrumentele tehnice, într-o schiţă de portret, un profesor care izbuteşte „să-şi ridice idiomul la limba incertă a unei grădini zoologice", căutând să nazalizeze à *la française*, este surprins astfel în exerciţiul întreprinderii sale mimetice: „organul respirator se comporta ca o pompă. de bicicletă, şi autorul, făcând o gâlcă, deriva, la finală, s-ar fi zis pe urechi, cu şuierul obscen al unui ventil insuficient închis". În diverse împrejurări organele şi aparatele unor personaje se comportă precum aparatele tehnice: „Aparatul de respiraţie şi înghiţire se comporta ca un sifon". Automatul se substituie organicului fie prin accident, fie structural. Imaginile grotesc-mecanornorfe închipuie o *reducţie* a umanului, o stârcire a sa caricaturală. Fireşte, o asemenea înlocuire degradatorie are efecte „notate cu grijă, asupra psihicului făpturilor în cauză. Chiar cea mai elementară, mai comună substituire a fiziologicului prin mecanic are asemenea urmări pe care naratorul le remarcă. De ex.: „Înlocuirea dinţilor cu o-impecabilă proteză [...] i-a schimbat şi psihologia". O retorică a gesturilor este expresia stilizată

până la automatismele convenţiei totale. Arghezi are voluptatea descrierii acestei pantomime mecanizate. Astfel patosul unui rector savant (aluzia la Nicolae Iorga este destul de străvezie în preambulul tabletei ce i se dedică Rectorului învăţat: „Avem al nostru un mare învăţat ale căruia păreri despre propria valoare întrec toate fanteziile teatrului comic"-etc.), patosul rectorului retor este surprins în mecanica de automat a gesticii. Marele învăţat apare ca un Gqlent ridicol dintr-un panoptic în care statuile de ceară se mişcă precum roboţii: „Publicul cunoaşte toate atitudinile cu putinţă ale fiecăruia din mădularele sale; braţul ridicat şi lăsat şi oprit la jumătate, la trei sferturi, la sfertul şi la optimea gestului; figura din cele douăzeci şi opt de profiluri…"

Întreaga galerie de monştri din *Cimitirul Buna-Vestire* închipuie tipologia teratologică a unui satiric moralist. Arghezi trădează (ca şi în paginile acelui satiricon imaginar pe care le vom analiza, ori ca în multele sale texte cu caracter pamfletar) umoarea neagră, atrabilară, a unui mare *contemptor mundi*. Potopurile de invective ale unui Lautréamont, valurile de dezgust retoric ale lui Céline sunt singurele „discursuri" ce pot fi apropiate de acest Discurs asupra nimicniciei pretenţioase a omului. Mizeria condiţiei umane detracate, corupte, găseşte în naratorul nostru un flagelator neînduplecat cvasibiblic. Ceea ce descrie el în imagini răzleţe în mimâci, gesturi sau în organe luminate izolat, formează tablouri compozite, asemănătoare cu compoziţiile picturale, uimitoare înainte de toate prin diversitatea microscenelor care le alcătuiesc, compoziţiile unor vechi flamanzi precum Breughel ori Hieronymus Bosch. *Cimitirul Buna-Vestire* închipuie astfel tablouri alegorice printre care putem indica – după dominanta pe care o alegem – alături de amintitul Dans al Morţii, Corabia Nebunilor, sau Paradisul-infernal al deliciilor.

Imaginilor erosului atroce sau celor ale corporalităţii groteşti li se adaugă un discurs întovărăşitor, acela al Moralistului care meditează concomitent cu Văzătorul. Formulele acestui moralist, în *Cimitirul Buna-Vestire*, pot fi apropiate de cele din *Pravila* arghezian de *morală practică*, ca şi din alte scrieri. Naratorul fictiv din roma-nul-poem practică reflecţia sentenţioasă-satirică. Deşi amar, el nu e un mizantrop. E atras de oamenii care „nu au nevoie de slugoi ci de pâine, de leacuri şi de prieteni". Imaginează şi construieşte în gând aziluri, orfelinate, curţi cu coteţe pentru lighioanele abandonate. Dar

(tipic pentru utopia arghezianã, gata sã facã „o ţarã şi pentru muşte", severã însã şi suspicioasã cu oamenii), viziunea *raison*-neur-ului din *Cimitirul Buna-Vestire* este aceea a unui reformator ce nu-şi iubeşte semenii, decât sub ipostaza lor cea mai ingenuã, mai „copilãritã". El ar suprima, întrucâtva rousseau-ist, toate instituţiile de constrângere, începând cu închisorile. Se vede – nu fãrã oarecare ironie faţã de sine – un „mântuitor al biologiei", fiarele stârnind într-însul mila („o milã profeticã şi sfâşietoare"), mila pe care le-o refuzã în schimb oamenilor. Fervent al unei naturi fruste şi originare, acest Narator moralist repudiazã civilizaţia „omului acaparator". Principala învi nuire pe care i-o aduce acestuia este de a fi scris un vechi şi un nou Testament „ca sã guverneze oameni de ghizaţi, şi nu s-a simţit în stare sã întocmeascã o religie pentru catâri şi cãrãbuşi". Moralistul şi vizionarul utopic arghezian viseazã la o asemenea „religie" nu dintr-un fel de indusã credinţã în intangibilitatea vieţii, ci dintr-un resentiment (în care se fac simţite vagi ecouri nietzscheiene) împotriva omului uzurpator al regalitãţii naturii, în mãsura în care se pretinde un autocrat al universului, omul acesta este însã o paiaţã care repetã farsa – uman preaumanã – a pãcãlitorului pãcãlit. Imaginea marionetei

(„… pãpuşi de cârpã şi paie ţin lumea înlãnţuitã de cãlţii şi tãrâţele lor") domină viziunea literar-antropologicã a naratorului. Grotescul agitaţiei umane provine din gesti culaţia manechinului la fel de ridicolã – în perspectiva arghezianã – fie cã-şi satisface nevoile „naturale", fie cã recurge la artificiale nevoi „culturale". Marioneta, ea însãşi, stã pe o frontierã, nevãzutã, între naturã şi am ficiu, fiinţã instabilã, cunoscut-necunoscutã, loc comun al echivocurilor. Rareori Arghezi a fost mai sarcastic, cartea tura mai apropiatã de intuiţia sa originarã a umanului ca în urmãtoarea schiţã a regnului uman surprins la limita dintre cunoaştere şi ignoranţã: „E o graniţã de-a lungul cãreia trãiesc manechinele cu gâtul dat la strung, fãrã cãpãţânã, bont, şi fãrã braţe, pe un singur picior, omul sintetic – linia dintre ce ştii şi ce nu se poete şti". Imaginea face parte din aceeaşi clasã a parabolelor insidioase, a miticelor figuri moderne ale unei umanitãţi de sfârşit, pe care le recunoaştem în textele mai vechi ale lui Urmuz sau mai noi ale lui Samuel Beckett., ml vechilor umanitãţi înlocuit prin manechin, şi – chiar şi acesta – mutilat, redus prin estropiere, iatã o viziune eschatologicã apropiatã unui scriitor care – asemenea celor amintiţi mai sus, dar mai conştient, mai declarat chiar decât ei, a avut intenţia

de a închipui o ficţiune apocaliptică. Personajul cuvântător din *Cimitirul Buna-Vestire*, alter-ego – de astă dată mai acuzat – al scriitorului, notează în caietele sale reflecţii, texte scripturare, elementele unei eschatologii poetice posibile. Nu ne vom opri, de astă dată, asupra aspectelor semnificând raportul dintre Scriitor şi Cuvânt, pe care le au notele Naratorului fictiv, ci asupra intenţiei sale de a scrie o „romanţă de peste Biblie şi Apocalips", o „Viaţă de apoi". În schimb, întreprinderea romanescă a elaborării unei ficţiuni eschatologice, realizată chiar în *Cimitirul Buna-Vestire*, ne interesează sub aspectul unei fabule fantastic-moraliste.

Dansul macabru domină nu numai alegoric această fabulă, ci participă chiar la constituirea spaţiului ei imaginar ca un laitmotiv obsedant. Căci ce sunt toate ceremoniile, riturile grotesc reprezentate, toate acele *theorii* ale morţilor reveniţi, dacă nu imagini ale Dansului macabru? Dar nu numai morţii întorşi printre cei vii, ci chiar şi aceştia din urmă trăind la limita dintre viaţă şi moarte joacă dansul morţii. Astfel e spectacolul cioclilor beţi întorcându-se pe vreme de seară spre sălaşurile lor din cimitir: „Când, astă-seară, s-a întors beat, grădinarul de seră, dus de subsuori de câţiva ciocli, beţi ca şi el, am avut spectacolul plastic al vechilor obsesii. Rândul întreg al muncitorilor beţi, de la morminte, mobil în dreapta, mobil în stânga şi povârnit în zigzag-uri, când părea că intră în pământ, când apăr-ea deasupra, în toţi aceşti beţivi, cel mai beat era grădinarul, care se scufunda şi ieşea la suprafaţă târâş. Şi ca să-l poată transporta, tovarăşii lui l-au pus cu faţa înapoi, şi, ceilalţi prăvălindu-se înnâânte, el se împiedica îndărăt…" Scena, de un grotesc desăvârşit, ne obligă să evocăm iar tablourile în care alegoria medievală se uneşte cu realismul implacabil minuţios, al modernilor, tablouri ca *Parabola orbilor* al lui Breughel cel Bătrân sau *Tripticul carului cu în* al lui Hieronymus Bosch. Iar dintre scriitorii secolului nostru, singurul la care se pot găsi corespondenţe la o asemenea configurare a imaginarului grotesc este Beckett. Scena are, de altfel, ca şi la medievali, o valoare ilustrativă pentru o moralitate subsecventa. Naratorul moralist notase la începutul capitolului respectiv următoarea reflecţie: „Jumătate din viaţa noastră lucidă trăieşte cu morţii, şi jumătate din viaţă dormim". Asemenea apoftegme abundă în *Cimitirul Buna-Vestire*, ficţiunile alternând cu observaţiile moralistului. Republica morţilor din cimitir revărsată peste cea a viilor din cetate oferă materia unei duble reprezentări continui

imaginar-reflexive. Parabola include aceste moduri ale reprezentării, iar *Cimitirul Buna-Vestire* este o asemenea parabolă. Ca într-o carte cu *pilde*, sentinţele urmează fabulelor, iar acestea din urmă au o structură sentenţioasă, atunci când nu se învăluie în aburul întrucâtva misterios al *enigmei*. Astfel, dansul nocturn al cioclilor beţi ar putea fi interpretat ca un simplu episod anecdotic în viaţa cotidiană a ţin tir imului, dacă motivul recurent al gesticulaţiei groteşti, de *automat dezarticulat*, caracteristic umanităţii (vii sau înviate) din naraţiunea lui Arghezi nu ne-ar avertiza asupra tâlcurilor acestor manevre. Travestirea cioclilor, dansul macabru al bogătaşului ce se maschează noapte de noapte, chinuindu-se „într-un pansament de felii de carne vie cu sânge, ca să-şi întreţie o rumeneală între ochii bătrâni şi colţul gurii cu elasticul înmuiat", plimbarea unei sarcini monumentale şi parturiţia printre morminte, ca şi atâtea alte scene similare, axate pe confuzia macabru-hilariantă a vieţii şi morţii ne revelează toate structura parabolică a textelor şi tâlcul lor alegoric.

Descompunerea universală este legea care regizează acest spaţiu al viilor condamnaţi la moarte, al cadavre-lor-vii. „Carnea tuturor epocilor continuă să putrezească şi să se răscoacă aci, în marea tăcere". Femei necrofile supuse, la rândul lor, decompoziţiei delectabile, autorităţi şi prestigii putrezind lent sub inscripţii şi coroane fanate, activitatea neistovită a viermilor (frecvenţi în imaginarul arghezian, cu toată încrengătura lor, numiţi cu grijă pe specii) toate acestea participă la procesul general al descompunerii. Actele procesului sunt imaginate cu voluptate. O poezie a degradărilor succesive, a topirii, a unei transsubstanţieri negative este închipuită cu o cruzime a amănuntelor ce relevă motivul obsedant. Cremaţiunea este descrisă, într-un poem halucinant, ca o decompoziţie accelerată. Reflecţiile sarcastice nu fac decât să acompanieze ca un recitativ, oroarea de fond a ficţiunii. Focul acesta nelegiuit nu purifică, ci produce o supremă dezgolire prin desfacerea materiilor fetide ce intrau înalcătuirea pretenţioasă a făpturii: „Scheletul dispăruse de pretutindeni, cu toate articulaţiile, fruntea se topea într-o perină de unturi scămoase, degetele mâinilor încăpuseră în nişte mănuşi de box de osânză, pieriseră toate intervalele şi despicăturile, şi partizanul purificării prin văpaie se înfăţişa rotund rostogolit, ca unul din acele calâpuri de cârnăţărie care poartă numele de tobă". O întreagă simbolică a focului purificator este luată în răspăr prin cremaţiunea

cadavrului. Rară viziune a unei arderi impurificatoare, revelatoare a unei impurităţi esenţiale a corpului. Departe de sensurile arhaice sacre ale incinerării corespunzând credinţei într-o transcendenţă, o nemurire a sufletului, arderea aceasta nu este nicidecum cathartică; ea denunţă oroarea corporalului fără să salveze o esenţă a omului, ea batjocoreşte omul reducându-l la starea de deşeu. Crematoriul („Serviciile haznalei pentru morţi…") devine, în această viziune, un început al damnării prin civilizaţie, o poartă nichelată a Iadului. În descrierea instituţiei recunoaştem trăsăturile unui lăcaş modern, al perdiţiei. Ceea ce îl face odios, în ochii Naratorului, este tocmai estetica sa modernistă, de ordinul apanajelor civilizaţiei tehnice. Iată acest *design* al infernului arghezian: „Şi-a luat estetica de la gări, de la felinare, de la depozitele de petrol, niţeluş de la ibric şi niţeluş de la serviciul de oţet, imâtând, cu vestalele, cu urnele şi cu ghirlandele lui, poleite oxidat, o vitrină de sucursală de magazin universal". Poetul care nu cruţă (cum vom vedea) convenţii consacrate, rituri străvechi devenite rutiniere, ironizează dispoziţia tehnică a noii instituţii funerare, promptă în preluarea vechilor gesticulaţii cultice: „Dacă ţii la emoţia religioasă cu orice preţ, se poate instala la stecker şi o binecuvântare cu trei degete electrice într-o mănuşă". Sentimente religioase, gesturi rituale, tehnică sunt amalgamate şi cad pradă ironiei. E o hecatombă organizată în naraţiunea scriitorului a cărui apocalipsă devine o implacabilă ficţiune-dia-tribă împotriva unei societăţi *alterate*, a unei umanităţi ce cultivă morbid germenii morţii sale.

În *Cimitirul Buna-Vestire*, ficţiunea romanescă oferă imagini ale acelui satiricon pe care-l vedem realizat pe deplin, în toate încheieturile sale, în Poarta *neagră* şi *Icoane de lemn* în multele „planete". Apocalipsă este proiecţie a unei crize finale, istorie a faptelor „de pe urmă", a sfârşitului lumii aici locglizat într-o urbe. Or, criza faptezintă – etimologic şi prin esenţă – judecata. ErâTÂiresc ca fabuloasa trezire a morţilor din romanul-poem al lui Arghezi să urmeze schema judecăţii. Un proces este deschis de poetul jioii apocalipse nu atât celor, înviaţi, cât maialgg celor în viaţă. Fireşte nici morţii mi-smt întru totu' Tcrutaţi. Dar „în vier ea Mor este prilejul unei judecăţi exercitate asuprfl prin Hitler umane ca mare. rresca-sepulcrală a umanităţii încastrate în cimitir se tulbură prin *răscularea* morţilor. Obsprvăm un izomorfism cimitir-societate; ororile

uneia se continuăprin cejjj Tale alteia. Reprezentarea comunicării dintre ele, a întrepătrunderii lor constituie obiectivul artistului din *t Cimitirul Buna-Vestire*, şi reuşita sa supremă. Potopurile de invective ale lui Lautréamont, dezgustul exprimat în stilul oral-plebeian al lui Céline nu prezintă accente mai „i-violente decât cele care marchează arghezianăă *Apocalypsis cum figuris*, pe răsturnarea unei ordini ontice statornicite, a raporturilor ireversibile dintre viaţă şi moarte. A închipui fabula morţilor revenind la viaţă înseamnă a dezvălui tot ce aparţine morţii în viaţă.

O simplă substituire poetică în dentiţia unui ins poate; să ducă la confuzia viului cu mortul într-un tablou iro* nic-macabru. Cineva şi-a scos „douăzeci şi unu de oase, numărate după tarif, şi a ridicat pe temelie putredă o uliţă arhitecturală albă…" Gura astfel „preparată senzual" este redeşteptată artificial la o nouă viaţă. Ea „dă un zâmbet de mort galvanizat". Tableta care închide ca un mic tablou funambulesc imaginea acestei eroine a tehnicii dentare este caracteristic pentru conjugarea, în imaginarul arghezian, a vieţii cu moartea. Funebrul şi senzorialul sunt acuplate într-o satiră a aparenţelor, a instituţiilor, a omului exterior. Discursul pamfletar însoţeşte necontenit, ca un bas continuu, ficţiunea, relevând tocmai natura *cadaverică* a tuturor vieţilor aparente. Metaforele funebre sunt mereu prezentate în aceste diatribe. De pildă, o reflecţie a Naratorului cu privire la comisia universitară care-l examinează: „Când omul devine comisiune şi cultură fiinţa lui cu prostatită trece subit în cristal şi columnă". Fără să formuleze o concepţie asupra aparenţei moarte, Arghezi acumulează probele imaginare ale unei asemenea identificări, întreaga „satiră" a „oamenilor mari", a tuturor puterilor constituite ale statului burghez, a politicienilor, a eclesiasticilor, a universitarilor, a administraţiei, a justiţiei, a tuturor puterilor constituite, vizează spulberarea aparenţelor care ascund moartea, esenţa finală a zădărniciilor lumii acesteia. Dezabuzarea Eclesiastului poate fi citită în filigranul textelor vindictei argheziene. El descoperă „deşertăciunea" valorilor consacrate, a prestigiilor stabilite. Propensiunea sacrilegă determină irespectul funciar al acestei scrieri denunţătoare. Oriunde se iveşte o autoritate „sacră", ea este întoarsă – literalmente: ca o mănuşă – pe dos. „Apostolul schimbării la faţă, al pipotei mari, evanghelistul înghiţitorii şi al rânzei nesătule, cu toate borhoti-şurile ce i s-au aruncat în privăţile gurii cu lopata, cu butoiul şi cu căruţa…".

Ce este, în România de după 1918, aparent mai înalt situat în ierarhia intelectualităţii decât profesorul universitar? Or, ca şi Rabelais batjocorind „sorbonicolii", Arghezi revarsă o bilă neagră asupra universitarilor *in corpore*. „O dinastie a catedrei şi a catalogului, cu şchiopi scurţi de un picior, cu obezi, cu palizi şi vineţi, cu trandafirii, cu peltici, cu pensionari şi cu tinerei, activi autori, patronaţi de unul mai mare peste cinci, de manuale întocmite cu foarfecă şi cu guma arabica, pentru cincizeci de cursuri odată…" Instrumentarul şi motivele obişnuite ale diatribei sunt folosite din plin în aceste pamflete antiuniversitare: trupul grotesc, pestilenta („De la tălpi până în subsuori, eminenţa, individualitatea emana la catedră, în redingotă, o savoare olfactivă de şoarece şi arpagic"), perversiunea erotică, grotescul lingvistic, corupţia morală, impostura intelectuală a personajelor ajungând la un „apogeu de stupiditate". Se – consuma un adevărat masacru al universitarilor.

Niciuna din „mărimile" iluzorii ale lumii nu este cruţată, în acel prim act al apocalipsei se consumă judecata lor. Ororile – îndeosebi cele privind erotica, parturiţia, monstruozităţile făpturilor – sunt toate semne ale morţii în viaţă. Niciodată omul arghezian nu s-a identificat mai total cu condiţia *cadavrului viu*. Până şi obiectele inanimate devin purtătoare ale unor embleme thanatice. Naratorul ajunge la convingerea că toate obiectele cu care a trăit, construite în lung, ca paturile şi canapelele sau vertical, ca dulapurile şi biblioteca, şi ornate cu capete de lei, cu labe, îngeri, sunt inspirate de la aceleaşi motive ca mormintele, care se urmează până la fundul nedesluşit al cimitirului… în acest scenariu în care totul semnifică moartea, procesul mistic-bufon al învierii morţilor putea începe. Mistica nu este absentă în unele paragrafe, precum acea mărturisire a unui „schivnic din Thebaida" retras la Cernica, privind posibilitatea învierii. Atmosfera micului poem o aminteşte pe aceea cultic-misterioasă, din *Duhovnicească*. Dar nu descinderea unui Crist apocrif de pe cruce sau din ceruri, ci reacţia lumii faţă de o asemenea figură mitică e interesantă în legenda poetului. Căci au înviat şi cei ce l-au judecat: Pontiu Pilat şi călăii vechii legi. Or, misterul eschatologie rezidă tocmai în reprezentarea *slăbiciunii* acestor oameni. O stranie impotenţă îi cuprinde pe aceşti reprezentanţi ai violenţei. Deşi întorşi în viaţă, reluându-şi vechile deprinderi, ei îşi denunţă esenţa, care este moartea („… braţele lor erau slabe, încheieturile li se dezlegau […] limbile lor

vorbeau aiurea, cuvintele îi înşelau […] se destrămau ca nişte păpuşi de tărâţe… *4). Înviind, aceşti morţi îşi anunţau moartea definitivă.

Începem să înţelegem sensul scenariului apocaliptic din *Cimitirul Buna-Vestire*. Toţi „foştii morţi" care revin în Cetate, cu „pasul lor de noapte", se întorc la viaţă nu pentru a anunţa – precum în Apocalipsa lui Ioan – C & rul cel nou şi Pământul cel nou, ci pentru a demonstra consubstanţialitatea morţii cu viaţa. Nicio prezenţă a sacrului în învierile acestea. Enigma – fie înfricoşătoare „fie bufă – nu cuprinde nicio aluzie la judecata din1 urmă organizată în numele vreunei divinităţi. Mitologia e poetică, nicidecum religioasă, închipuiri apocrife, privind înlocuirea zeilor lacomi prin sfinţi ascetici, sunt singurele imagini cuitice în această naraţiune. Fantasticul se naşte din frică, şi istoria „învierilor" am-*ttinitirul Buna-Vestire e*ste istoria unei panici colectivëTMor-bul mistic, iluzoriu se naşte din anxietate. Căci, cum afirmă Naratorul: „Adevărul, chiar la oamenii presupuşi normali, trebuie legat la ochi cu o iluzie deasă". Debilitatea apocalipsei argheziene derivă din înlocuirea, în spaţiul imaginarului, a ficţiunii prin discurs. Perspectiva ne este dată prin câteva vorbiri: a a unui procuror, a – unui vicar etc. Un mort reîntors discută destul de doct despre inutilitatea sinuciderii. Sinucigaşii „nu se vor mai scula din morţi până la o viitoare a treia înviere". Procurorul (mai curând eclesiastic decât civil) perorează despre „minuni", făcând o stranie apologie a Sfântului. Stranie, căci „sfântul" lui Arghezi pare mai curând un magician, şi, ca atare, mai apropiat de condiţia poetului decât de aceea a misticului. Astfel, „minunile" unui asemenea ales sunt „zugrăvelile, cântecele şi închipuirea lor". Actele lui aparţin toate domeniului producţiei şi metamorfozei artistice. „Din nimic […] face ceva, şi din ceva face altceva". Estetica formulată în Te*stament n*e apare în interstiţiile viziunii asupra „minunilor" acestui sfânt-artist: „Iscă flori din cenuşe, schimbă vântul în lumină, umbra în fiinţă […] face dintr-un putregai o viaţă". Poetul e taumaturg şi mântuitor, metamorfozele sale sunt o transfigurare a firii: „Usucă mocirla şi, lovind în piscuri, trezeşte izvoarele, dându-le drumul în holdele jerpelite şi în livezile bolnave, ca să le însănătoşească".

Întreaga viziune eşchatnlogică din *Vestire* se transformă într-o polemicg frupotra-apocaliptismului eclesiastic. Biserica a monopolizat Cerul şi j-m-iji Mnji/j1 t-ucări du-l la boâfenhesem nă a-„unor infe1" ë-ê-vâërnelnice. „Ce-ul, e proprietatea şi zestrea clerului, cir deosebire

a clerului superior, care împărtăşeşte din bogăţiile bunurilor dumnezeieşti pe cine binevoieşte".

În nehii 3 lyâcarului", rpprp? pn + ani ar Rigprirti, înmm-pa e prilejul unei năvăliri de şarlatani şi demoniaci. Dezordinea fantaziei repugna ordinii prestabilite ce canoane. Totul în economia mundană şi mai ales într-o ordine a transcendentului trebuie să se supunTTnstanţelor – Jiseri-ceştii Or, iată ce nu poate şuieri anticlericalismul arghe-ztanr-Anarhismul, ppărgător de legi, ordine, convenţii al apocalipsei convine în schimb revoltei argheziene. Acea acţiune *decreatoare*, acea perturbaţie cosmică pe care o produce misterioasa răsculare-a morţilor (... Ca şi cum un sobol uriaşar fi l's curmat şi răsturnat pământul subteran...") devine inversul genezei, reprezentarea unei demonii negatoare, ce nu permite nicio istorie, niciun trecut ori un viitor. Ne aflăm într-o zonă a imaginarului, aceea a delirului halucinatoriu. Este firesc ea *negaţia* să se strecoare chiar sub formele ironiei, sarcasmului, sau a umorismului coroziv, în această ţesătură negativă prin excelenţă, în cele din urmă nu rămâne dintr-o asemenea proiecţie a nimicniciilor decât cuvintele şi acelea simbolizând, la tot pasul, neantul. Romanul-poem îşi dizolvă propriile structuri, nu îngăduie coagularea unui continuum romanesc. Căci, pentru Naratorul fictiv, acel Gulică Unanian, administratorul cimitirului Buna-A/estire ca şi pentru romancierul său fără voie (deşi dispus să încerce construirea unei ficţiuni româneşti, supunându-se unor imperative ale pieţei cărţii), arta cuvântării, a construcţiei din cuvinte este şi ea un fel de joc cu moartea. „Am scos cuvinte, fraze, inscripţii din bibliotecă şi din hârtie şi m-am jucat cu oasele lor reconstituind scheletele şi articulându-le sintactic şi gramatical".

Sunt, oare, aceste schelete literare, aceste reconstrucţii de manechine articulate, romane? Ajungând la capătul acestui scurt periplu prin universul romanesc arghezian, putem să ne punem din nou această întrebare. Ea poate să pară oţioasă, dacă se referă doar la categoria în care trebuie să încadrăm aceste scrieri ale poetului-narator. Nu este astfel, dacă ne interesează experienţa literara căreia Arghezi îi dă acest nume. În această privinţă, dispunem de o confesiune indirectă a scriitorului în chiar una din acele scrieri care ar fi putut şi ea bine să primească denumirea de „roman" utopico-satiric, în *Tablete din Ţara de Kuty*. „Romancierul Dehora", ni se spune în tableta *o răzbunare*, povesteşte cum a devenit romancier la

şaizeci de ani, ce l-a determinat să-şi schimbe profesiunea (era magistrat) şi să aleagă genul acesta „de a îi totdeauna incomplet". Remarcăm această ciudată caracterizare a speciei, caracterizare ce se potriveşte mai curând cu modul lui Arghezi de a-şi alcătui opurile din fragmente ce nu ajung niciodată la o sinteză, la totalitate, decât cu structura epică a romanului ca atare. Unica resursă a romancierului făcut iar nu născut este experienţa. Ca „meşteşugar de cuvinte" el se face pe sine dintr-o experienţă funciară, tipic argheziană, dintr-o indignare, din experienţa unui „dezechilibru social" care l-a rănit, stârnindu-i revolta. Magistratul-romancier e un moralist, un satiric, un dezamăgit al cărţilor. Căci dacă a pornit de la o încredere nesăbuită totală, în cărţi, el devine scriitor tocmai pentru a se răzbuna că a fost minţit de toate „construcţiile ipotetice ale autorilor de cărţi". Lumea în perspectiva acestei dezamăgiri este o cloacă imundă. A merge în mijlocul lumii cu aspiraţii şi idealuri, înseamnă a risca, naiv, cele mai cumplite decepţii. Or, singurul rost pe care dezabuzatul şi-l mai găseşte este acela al povestirii, „începui să povestesc, ca un scriitor de meserie, învăluind accentul personal cu obscurităţi, rostind fracţiuni de adevăruri, acceptate în toate timpurile mai bine decât adevărul întreg, lipind pe biciul meu de hârtie încleită, din zece mii de muşte, din zbor, câte una. Am adoptat purcederea indirectă şi drumul şerpuit, evitând preciziunile prea hotărâte şi scăldându-mi certitudinile şi faptele în laptele fantezist. Am ajuns fără să vreau scriitor de literatură". Naratorul fără voie îşi împlineşte o „datorie", alta decât aceea strict literară, aceea de a scrie lumea pe *dedesubtul* ei. Naraţiunea e o subversiune ce recurge la „obscurităţi", la „fracţiuni dea

văruri", la metode „indirecte", căci ea nu prezintă adevăruri, ci fabule, parabole, pilde. Datoria scriitorului este etică în aceeaşi măsură în care este literar-artistică. Firește nu e datoria predicatorului de a moraliza, ci aceea a unui simplu om de bine care îi comandă, cum spune acelaşi pseudoromancier: „... să nu particip cu o beatitudine criminală la răsfăţul social".

Din punctul de vedere al scriitorului (şi din acest punct criticul nu poate decât să coincidă întru totul, cu el) este indiferent dacă unele din opurile sale sunt denumite „romane" sau „poeme 1. Construcţii teoretice, ipotetice, dacă nu iluzorii. Refuzându-se pe sine ca romancier, el se acceptă ca poet? Nimic mai puţin sigur. Arghezi se

refuza pe sine ca scriitor, în timp ce-şi recunoştea drept unic meşteşug înşirarea cuvintelor pe hârtie. Paradox al scriitorului de care era foarte conştient, în aceeaşi cvasi-confesiune a „romancierului" din *Tablete din Ţara de Kuty* citim: „Nu sunt un scriitor, sunt un om care se răzbună că a fost minţit de toate construcţiile ipotetice ale autorilor de cărţi, minţiţi şi ei de o năzuinţă, disproporţionată cu capacitatea obştească".

Satiricon imaginar şi utopie absurdă

Fragmentarism Tableta *Ghiveciul Rabelais şi Arghe*: *i* e *Arta hiperbolizării Corporalitatea*, *grotescă Anti-climax*» *Profa*narea *sacrului* Infernalia *Automatizarea ritualului Cadavrul-viu* Figuri zoomorfe Umed şi uscat *Hermafroditul* Monştrii „Urïciunea pustiirii" *Dematerializare negativă Estetica hidosului* Macularea *Retorica profetului mâniei* Vid impur Căderea în gol *Pesimism antropologic Anti-apologia* Apocrifia Cauerna *Insule ale graţiei Pseudoutopia* Jocul *Simbolismul cavoului* Bestiariu Pedagogia absurdului

Am văzut că Arghezi nu avea superstiţia Cărţii, ca unic termen final al efortului artistic. Suma, în această privinţă, nu i se părea superioară părţilor. Modul de compoziţie fragmentar, atât de evident în opuri precum *Icoane de lemn*, *Poarta neagră*, *Tablete din Ţara de Kuty*, implică o inapetenţă pentru construcţia de vaste dimensiuni. Proporţiile uriaşe îi repugnă, respiraţia epică îi este scurtă. Văzătorul proiectează un univers într-un ciob, dar n-ar fi în stare să desfăşoare perspectivele toate ale acelui univers într-o vedere panoramică şi continuă. Coborând *ad inferos*, el consacră bolgiilor tablouri care, fiecare în parte, dau o expresie pregnantă infernaliilor toate, dar nu ambiţionează o frescă integrală, o topografie sintetica a iadului. Şi, pentru ca să rămânem în sfera comparaţiilor plastice, îl vedem pe Arghezi ca pe un miniaturist de geniu, ori ca pe un desenator-gravor din familia vizionarilor, a lui Blake sau a mai vechiului Piranesi, concentrându-se asupra unor microcosmuri explorate în profunzime, mai degrabă decât în nemărginirea suprafeţelor.

Vorbind despre *fragmentarismul* esenţial al scriiturii argheziene este, poate, locul să amintim acea specie pe care foiletonistul Arghezi a consacrat-o, specie în care, ca prozator, şi-a găsit măsura, canonul său: *tableta*. Un canon este, întotdeauna, parte impus, parte asumat. Necesităţile redacţionale, publicistice impuneau comprimarea expresiei la anumite dimensiuni, dar ştim că şi scriitorul nostru avea o predilecţie pentru „rezultatele concentrate şi rotunde". Hectarele,

vastele pânze discursive îi produceau un dezgust manifest, deşi, paradoxal, tehnica sa pointilistă ducea la un rezultat oarecum similar, ca întindere, cel puţin, fragmentele, „tabletele" sale adunate la un] ºC (ceea ce nu convine întru totul spiritului lor) alcătuind tot atât de vaste mozaicuri. Dar, revenind la caracterizarea speciei argheziene a tabletei, aceasta desemnează o formă literar-publicistică a discursului, de dimensiuni reduse, permiţând o mare varietate tematică, de la consemnarea şi comentarea unui fapt divers, a unei experienţe personale, la glosarea pe marginea unei idei generale, sau la marcarea unei atitudini, îndeosebi în domeniul faptelor publice, social-morale, sau a celor de cultură. Tableta are, adeseori, un caracter critic, o tendinţă satirică, dar poate fi uneori şi apologetică, o evocare sentimentală a figurii unui dispărut, a unui eveniment revolut etc. O asemenea circumscriere tematică a „tabletei" nu ne spune, desigur, nimic despre specificul ei arghezian. Dar, cum vom vedea, nu tema „face" tableta.

Fragmentarismul creaţiei argheziene a determinat – pe plan formal – constituirea unui *satiricon* pe care îl conţin scrierile prozatorului. Structura arhetipală a satirei este aceea a „salatei", a „ghiveciului", a amestecului heteroclit de fragmente, a unei *olla podrida* în care elementele cele mai diverse alcătuiesc un decoct puternic condimentat. Satiricon-ul arghezian pe care-l vedem confi gurindu-se în prozele ciclurilor: *Icoane de lemn*, *Poarta neagră*, *Tablete din Ţara de Kuty*, dar şi în *Pravila de morală practică*, în secvenţe ale „romanelor" (şi, îndeosebi – cum am văzut – în *Cimitirul Buna-Vestire*), precum şi în episoadele atâtor tablete adunate abia postum în volum (şi multe încă neadunate până acum), este un fragmentarium ficţional-discursiv, amestec de proză şi poezie (cum pretinde chiar o tradiţie a genului – de la *Satira Menipee* şi *Fabulele Milesiene*, la *Satiricon-ul* lui Petroniu). De aceeaşi tradiţie, în care aceste texte ale lui Arghezi se înscriu, desigur, involuntar, ţine ambiguitatea poziţiei naratorului-vorbitor în raport cu planul de referinţă al fabulelor-discursuri: deformarea intenţionată, excesivă şi, totodată, respectul naturalist al realului. Deformarea se produce pe mai multe planuri şi în mai multe direcţii. Exagerarea bufonă, acumularea verbală sau augmentarea ca figură retorică alcătuiesc un *dat* originar al genului. Caricatura este modalitatea cea mai frecventă a acestei „exagerări" stilistice. Dar nu singura. Autorul „Satiricon"-ului uzează de

ambivalenţele grotescului, de o ironie care subminează totul, de un ton liber, neîngrădit de figurile sau formele consacrate ale literaturii, nici de convenţiile lingvistice ale limbii literare ale epocii. El îşi permite, în acelaşi timp, jocul şi seriozitatea. Umoarea ludică şi lecţia morală se conjugă. Precum în producţiile epicului picaresc, există un cerc tematic şi o sferă a „locurilor" privilegiate ale unui satiricon. Tribunalul şi Temniţa, Biserica şi Mănăstirea, Arena politică şi literar-artistică sunt câteva din aceste spaţii ale unui *thea-trum mundi*. Arghezi ca şi Rabelais le frecventează cu precădere.

A spune despre *satiricon-ul* arghezian că este o viziune negatoare, o întoarcere pe dos (pe adevărata faţă dosită) a unei lumi, că reprezintă o subversiune a unei societăţi, a unei epoci, că scriitorul „a atacat pe cei de jos şi pe cei de sus fără osebire" – precum se lăuda Horaţiu, în *Satirele* sale, înseamnă a rămâne în sfera unor generalităţi care indică doar genul proxim al acestor scrieri, nu şi diferenţa lor specifică. Apologia ironică (acel *Vivite turcones*, *comedones*, *vivite ventres*" – din Satira lui Lucilius), denunţarea superbiei celor mari, a luxului şi luxuriei, a mizeriei morale şi materiale a celor obidiţi, depistarea ridicolului în schimele felurite ale publicanilor, parodia retoricii găunoase, acestea şi altele încă se găsesc în toate satirele din toate timpurile. Dări elementul „satiric" (prin care înţelegem aici cel detractor la adresa unor instituţii, moravuri, a unei lumi) nu este decât un element dintre cele care constituie un satiricon. *Gargantua* şi *Pantagruel*, întreg universul *satiri*-con-ului rabelaisian prezintă o imagistică grotescă investită doar parţial cu o intenţie flagelatoare. M. Bahtin, atât de rafinatul exeget al textelor lui Rabelais, n-a înţeles că grotescul care, după el, este întotdeauna echii valent eu satira, îşi are valenţele sale autonome. Satiricon-ul e întotdeauna grotesc, dar grotescul nu e tot mereu „satiric", adică polemic. Chiar când finalitatea polemică există, aceasta e debordată de intenţionalitatea proprie a imaginarului. Ca şi ficţiunile lui Rabelais, fabulaţia argheziană vădeşte o propensiune spre exagerarea dincolo de orice limite. O artă a hiperbolizării (şi nu numai a hiperbolei ca atare) poate fi urmărită – în modalităţile sale diverse – la cei doi scriitori. O asemenea „beţie" a exagerării, a acumulării imagistice, un asemenea patos al hiperbolei nu poate fi redus sau explicat doar prin verva negatoare – raţional dirijată – a satirei. Exagerarea, o redundanţă stilistică îl apropie pe Arghezi de Rabelais, având sensuri diferite la unul şi la altul. Universul vesel şi

bogat al lui Rabelais, în care abundă imaginile ospăţului, ale sărbătorii, ale corpului expansiv, nu-corespunde nici el acelei „negări a întregii alcătuiri de viaţă *inclusiv* a *adevărului dominant*" – pe care i-l atribuie Bahtin. Pentru a face să corespundă abundenţa şi negativitatea, comentatorul trebuie să recurgă la un sistem de imagini popular-festive ce ar fi fost preluate de Rabelais. Echivocul nu este însă înlăturat. Cazul lui Rabelais (şi al explicaţiei ingenioase deşi parţial-eronate) ne poate servi drept călăuză în explorarea satiricon-ului arghezian.

— Vom căuta, aşadar, o altă cale de introducere în acest univers imaginar decât aceea – legitimă, dar mai puţin operantă estetic – care urmăreşte critica instituţiilor şi moravurilor.

Intenţia polemică este cu totul subsidiară, sau poate nici nu există în texte dintre cele mai „teribile" ale sati-ricon-ului. Într-un asemenea text apare, desfăşurată pe plan epic, dar şi pe cel retoric, corporalitatea grotescă, un complex tematic care domina imaginarul satiricon-ului arghezian. Corpul grotesc se manifestă prin funcţiile sale „inferioare", ce ajung să joace în comedia existenţei un rol de „frunte". Ca şi în eposul lui Rabelais, excreţia e investita la Arghezi cu semnificaţii mai mult decât fiziologice. Printr-o hiperbolizare a imaginilor fiziologice, ca şi a celor ce ţin de acestea, o funcţie sau formele ei patologice determină un destin, se proiectează în universul văzutelor şi nevăzutelor, se cosmicizează. Emblema funcţiei este grotescă, iar excesele imagistice şi retorice contribuie şi ele la alcătuirea unui scenariu grotesc. Astfel, figura Arhimandritului Iezechil este dominată de o „oală de noapte, încrustată cu o mitră arhierească, o rară frumuseţe de calitate şi colorit" (*Nisipul* în *Icoane de lemn*). Recipientul este pentru Arhimandrit un teren de analize continui din pricina suferinţelor pe care i le cauzează o litiază rebelă. Întâmplarea în sine este de o trivialitate lipsită de interes, iar anecdota călugărului obsedat de nisipul care-l turmentează ar fi de un haz îndoielnic, dacă naratorul n-ar introduce în portretul său un patos al hiperbolei. Răul fiziologic este introdus în economia spirituală a mântuirii sufletului. Ironia declanşează un mecanism al grotescului prin asocierea „celor mai de jos", cu „cele mai de sus". Sublimul răsturnat: acesta este sensul rugăciunii cuviosului Arhimandrit, suferind din pricina „Nisipului". Limbajul elastic dă o savoare particulară, prin aluziile la suavităţile duhovniceşti, robustelor vulgarităţi ale anecdotei. Călugărul nu

— Al. George a procedat la o judicioasă împărţire tematică a *Icoanelor de lemn*, demonstrând că, din cele 69 de tablete alcătuind ediţia definitivă a acestei cărţi, doar o mică parte reprezintă critica violentă şi nemiloasă a celui dezamăgit de ceea ce trăise şi văzuse" (*Marele Alpha*, p. 73).

este obiectul unei satire, ci al unei reprezentări ironice cumulative. Mortificările sunt comice, viziunea borcanelor cu nisip exerétât, care vădesc torturile la care este supus, anticipează asupra unei vieţi veşnice de cazne dar şi, prin compensaţie, de fericiri. Printr-un crescendo ai tonului se subliniază lărgirea perspectivei de la vulgarul recipient până la beatifica vedere, fată. către faţă, în paradisul sfinţilor şi al cetelor îngereşti „al Troiţei. Martiriul hagiografic este depăşit de această suferinţă hiperbolică: „... el s-ar simţi pregătit în tot ceasul să-şi puie gingiile pe un calâp de foc, să ţintească-n far cu ochii, până ce i s-ar răscoace ca nişte ouă. S-ar lăsa ferestruit, s-ar lăsa să i se smulgă unghiile, să i se fiarbă trupul în untdelemn, mai ales încredinţat, cum este, că Bunul Dumnezeu, purtătorul de grijă, ar face-o minune, răcorindu-l în cuptor. O! toate acestea şi lanţurile şi bicele şi cuţitele, sunt nişte mijloace şi unelte de felul cimbistrei, al foarfecilor şi al briciului de ras. Care Sfânt a suferit însă de nisip? îi treceau pe dinainte: Vieţile Sfinţilor, ca nişte cărţi poştale. Niciunul! El este cel dintâi în această deşartă mândrie". Mai mult, naratorul mimează, în închipuirea torturilor la care este supus Arhimandritul, una dintre propriile sale viziuni, aparţinând stratului cel mai profund de metafizică poetică referitoare la condiţia omului crucificat între douai „stepe", două „movile". Grotescul şi tragicul se întâlnesc în această viziune a „Nisipului" prin care omul comunică cu întreaga Fire şi cu Transcendentele divine şi diabolice. „Nisipul era un atentat la acurateţa pusă de Dumnezeu în alcătuirea omului, fără nisip. O arteră de nisip se deşerta neîntrerupt în vasul de porţelan încrustat cu o tiară. Omul de-o parte, o movilă de nisip, lângă. el – cum se strecoară unul într-altul, fără uneltirede la diavol, duşmanul asceţilor?"

Deci, imaginile corporalului grotesc, chiar ale descompunerii organice sub forma cea mai crasă a acesteia, sunt proiectate, printr-o hiperbolizare voit excesivă. Într-o sferă a spiritualului pur. Grotescul apare introdus în zona sublimului. Satira nu mai subminează doar o condiţie instituţional-morală, ci reprezintă parodia sublimului însuşi. Sacrificiul, mortificările ascetice, martiriul, condiţia metafizic-teologică

a omului, viziunea extatică sunt reprezentate într-o reducţie demitizatoare. Viziunea cea mai temerară a satiricon-ului arghezian este tocmai aceea în care valorile şi „antivalorile" estetice contrare se conjugă. Sublimul este potenţat negativ prin ironia şi parodicul unei imagini hiperbolic-satirice precum aceasta: „În 10 ani, Arhimandritul Iezechil adunase 19 borcane de sticlă pecetluite, cu anul pe etichetă, ca la şerbeturi. Poate că era o pulbere de piatră scumpă ca rubinul, un gris aurifer. Diamantul, aurul au rămas din lumina dintru început şi omul sapă-n munţi îngenuncheat şi se striveşte, ca să-l rupă din întunericul stâncii. Pentru expulzarea unei fracţiuni, părintele se pregăteşte câteva ore, înghiaţă, asudă, lăcrimează, se roagă. Cerul întreg asistă, din splendoarea lui, la cazna Arhimandritului pe oala de porţelan". Cerul zidit pe nisipul exerétât al unei băşici – fie şi consacrate –, iată o bufonerie vrednică de geniul rabelaisian!

Corporalitatea grotescă include obscenul ca şi trivialul. Reprezentarea acestor forme degradate ale canonicului estetic e propusă în contrast cu sublimităţile spirituale. Astfel apare burlescul bazat pe degradarea sublimului. Dar uneori contrastele sunt introduse într-un aliaj care nu îngăduie apariţia râsului eliberator. Se produce, în aceste nazuri, un anti-climax, un extaz al ororii, un fel de sublim negativ. Atrocele este realizat prin aceeaşi acumulare excesivă, dincolo de orice limite. Este exemplar în acest sens, textul *Tibia ruptă* din *Icoane de lemn*. Un alt arhimandrit, predicator, înzestrat cu o sensibilitate din ordinea valorosului estetic (frumuseţe fizică, înzestrare muzicală, artistică etc.), suferind însă de viciul tiranic al beţiei, îşi descoperă faţa tenebroasă, demonică, în urma unui accident care permite intruziunea ochiului neprevenit al naratorului în intimitatea scabroasă a vieţii sale. „Sfântul Spirit al lui zace cu aripa frântă pe un zmârc de ţuică rece, ca un pescăruş cenuşiu, înecat în undele din margini ale mării". Descrierea încăperii mari a arhimandritului este aceea a unui loc al perdiţiei, al unei bolgii infernale: „Camera, nu mai avea ferestre şi era transformată pe toată întini derea ei în latrină, în dreptul păreţilor zăpada se muta. de vântul dintre ferestre de colo, colo. Pe podină, de-a-supra cărţilor sacre, deschise pe mijloc, se descompuneau excremente, de vârste deosebite". Profanarea sacrului şi, nu numai a harului, ci şi a graţiei estetice, a virtuţii morale, deci a oricărui contact posibil cu absolutul stă în centrul tematic al satiricon-ului. Cartea însăşi, ca obiect

consacrat este prima afectată în acest tablou al degradărilor. Viziunea atroce a haznalei arhimandritului se încheie prin spectacolul poluării nevinovăţiilor livreşti i „Cel mai dizgraţios aşezat din cele 50, 60 de muşuroaie, conţinute în volumele de lux, deschise cu textul în sus pe scândurile camerei consacrate, mi s-a părut a fi acela care fusese depus odată, ca o mânjire a purităţii sufleteşti şi literare, pe un exemplar din epocă, al idilicilor *Paul et Virginie*, depăşit de baligă peste margini…”

În acest punct şi pornind de la acest text, putem să procedăm la o diferenţiere între satiriconul rabelaisian şi cel arghezian pentru elucidarea semnificaţiilor acestuia din urmă. În orice satiricon degradarea obligatorie a valorilor impune o reprezentare a coborârii *ad injeros*. După Bahtin, infernul, în sistemul rabelaisian de imagini este nodul unde se încrucişează principalele magistrale ale acelui sistem şi anume: carnavalul, ospăţul, bătălia şi loviturile, înjurăturile şi blestemele. Aceste imagini ale infernului sunt impregnate de o imagistică popular-festivă. „Infernul este un ospăţ, un carnaval plin de veselie”. Nimic dintr-o asemenea voioşie populară în infernalia arghezianã, în imaginile acesteia domină atmosfera nioroză a sfârşitului de ospăţ, a detritus-urilor, urâciunea pustiirii. Eflorescenta sau rodirea monstruoasă se răzbună prin semnele sterilităţii. Imaginile din infernul arghezian manifestă o ambivalenţă mai gravă decât aceea, factice, a imaginilor saturnalice. O lume a sacrului s-a scufundat, şi asocierea resturilor acestei lumi (a obiecttelor, actelor, formelor consacrate) cu rămăşiţele Igno Bahtin, op. cit., p. 420.

bile, inferioare ale lumii profane, înseamnă o supravieţuire în deriziune a sacrului. Ştim că şi zeii mitologiei antice au suferit, în timpul expansiunii creştinismului o degradare („*dii gentium daemonia*”), sacrul pozitiv preschimbându-se în demonie negativă. La o asemenea alunecare în infern a sacrului asistăm şi în textele satiricon-ului arghezian.

Automatizarea grotescă a ritualului corespunde, pe planul actelor cultice, gesticulaţiei groteşti a corpului surprins în îndeletnicirile sale de rând. Ca în figuraţia caricaturală a *Intrării lui Christos în Bruxelles* de James Ensor, convoiul poporenilor şi clericilor adunaţi în procesiune pentru a cere cerului aglomerarea norilor şi precipitarea lor dă ocazia – în textele *Procesiune şi cum se face o procesiune* – unei parodii a sacrului. Măşti ridicole se ivesc, grimase, maimuţăreală a sentimentelor pioase, în dosul cărora se ascunde vidul.

Grotescul ia naştere din întâlnirea gestului ritual automatizat cu chipul caricatural al celui care aşteaptă şi primeşte gestul. Naraţiunea la persoana întâi, sub forma unei confesiuni, adaugă o nuanţă (rară la Arghezi) de cinism descrierii. „Mi s-a dat un mătăuz de busuioc uscat, cu care am stropit automatic, cruciş pe fiecare. Mi-au trecut câteva sute de strâmbături pe sub acest aparat: cele mai multe, cele mai nefericite… De obicei, capetele devotate ale bărbaţilor afirmă o degenerescentă, candele sparte, după incendierea untului de lemn; pe ochi, amestecată cu lacrimi le curge o unsoare învechită. Mecanismul aâitudinii stă în patru mişcări; înmuierea pământufului, întinzând crucea cu stânga: o gură se lipeşte de cruce şi busuiocul stropeşte. Braţul drept se lasă în jos şi muţind repede mătăuzul, scobitura mâinii ridică din tava cu anafura un fragment şi îl aşază în palma celui binecuvântat; în acelaşi timp, acesta se încovoaie şi sărută, dacă apucă, spinarea mâinii". Stilistic, un asemenea fragment reprezentând un moment de cult total desacralizat, descompus în mecanica gestuală goală, este identic cu formele lingvistice total „gramaticalizate" pe care le-a studiat Leo Spitzer. Într-adevăr, şi într-un caz şi într-altul, străvechi acte (respectiv cuvinte) cultice şi-au pierdut complet încărcătura sacră apărând ca simple gesturi sau vocabule formalizate sau gramaticalizate.

Nu mai întâlnim în asemenea manifestări nici măcar etapa intermediară a desacralizării, adică răsturnarea sacrului benefic în contrarul său demonic, precum în profanarea sacrilegă închipuită în *Tibia ruptă*, a cărţilor sacre mânjite de scârnă.

Texte din aceeaşi categorie a fabulelor desacraliza

toare sunt cele intitulate *Lipsa de moaşte şi cum se pre pară sfintele moaşte*. Şi acestea sunt printre paginile cele mai virulente de „satiră" antieclesiastică din satiricon-ul arghezian. Intenţia polemică e evidentă, dar ea revelează altceva, un plan mai profund al imaginarului. Definiţia moaştelor care ar putea să fie, „în disperare de cauză".

„Un mezel preparat prin uscare şi nişte resturi de picioare de raţă", conţine doar zeflemeaua, similară cu aceea a lui Calvin din celebrul *Tratat despre relicve* apărut în 1543 la Geneva. La burlescul generat prin de gradarea augustului, în enumerarea resturilor anatomice

(„labe de braţe, fluiere uscate, poate şi nasuri şi urechi cu:

miros de smirnă…”) se adaugă un portret grotesc al de ţinătorului „sfintelor moaşte”: „Icliziarhul e o fiinţă, încă nedevenită relicvie, cu dimensiuni, cu ţâţe şi nuri şi cu două holbări de conjunctivită, în care stagnează o lumină a ochiului de gâscan”. Umorul se naşte din confruntarea organicului mumificat cu organismul revărsat, pletoric.

Excess contrare se ciocnesc şi se anulează reciproc, mai exact descoperă un *infern al corporalului*.

Corporalitatea grotescă „populează” acest infern. Satiricon-ul arghezian este alcătuit dintr-o galerie de monştri, aproape toate „portretele” din *Icoane de lemn* şi *Poarta nsagră* fiind, de fapt, vederi mentale ale unor figuri abstruse. Adorarea cadavrului în anatomia lui, ca un vehicul al divinului, pe care Arghezi o atribuie romantismului călugăresc este, desigur, interpretată de el ca o viciere a instinctelor vitale. Dar vizionarul dintr-în-sul urmăreşte alături de un instinct sălbatic al vieţii, propensiunea aparent contrară şi la fel de puternică a moţii. „Monştrii” săi poartă stigmatele morţii chiar şi în triumfurile hidoase ale corporalităţii, necum în descompunerile nu mai puţin hidoase. Aceleaşi schime ale morţii apar şi în automatismele amintite. Mecanica gesturilor produce impresia *cadavrului viu*. Aceasta uneori chiar în mortificările vieţii monahiceşti. Iată schema grotescă a metaniei degradată la o gimnastică rituală: „Figura pe vine, pe stomac şi îndărăt va putea fi repetată de aci înainte toată ziua, toată noaptea, cu febrilitatea halucinantă a jucătorilor bătutei ale cărora călcâie nu se mai pot opri după ce cobzele tac” (*Vecernii*).

Semnele morţii aplicate trupului viu, ca şi aspectele mecanomorfe pe care le ia organismul au, deopotrivă, sensul unei *anihilări*. Caricatura e o deriziune prin „încărcarea” trăsăturilor caracteristice, deci printr-o extragere a viciilor lor latente. Procedeul lui Arghezi în aceste „portrete”, este, însă, acela al golirii de viaţă, al perturbării totale a trăsăturilor. Este o exagerare în orice caricatură. Dar „portretele” groteşti argheziene depăşesc limitele oricărei exagerări. Ca şi Rabelais ori Céline, cuprins de o înverşunare estetică a demolării unui personaj, Arghezi se sluje şte de o artă hiperbolizatoare. El pare să piardă din vedere satira, să uite obiectivul adevărat al „exagerării” sale. În realitate, asistăm la o deplasare în imaginar a portretului. Artistul părăseşte „modelul” şi, proiectându-şi monştrii, plăsmuieşte făpturile unei fantasmagorii pure prin neantizarea

continuă a realului.

Astfel, anatomia personajelor satiricon-ului arghezian este supusă unei uzuri care le transforma în ruinele stranii ale unei umanităţi de coşmar. Anatomia rectorului Mya Lak, din *Tablete din Ţara de Kuty* este exemplară: „E uzat şi deformat ca un ambalaj de sac: urzeala cedează de jur-împrejur. Adipozităţi diluate într-un material cu instabile cohérente. Cusătura picioarelor e scoborâtă la gambe, subsuorile deplasate pe solduri sunt ca la crapi. braţele şi-au pierdut coltucele, şi genunchii rotula: e otova şi lins. Însuşi craniul s-a modificat, ca pălăriile accidentate. Buze strânse ca gura pungii cu o sfoară cu căpătâiul dezlânat, al unei ţacălii de câlţ. Poartă ochelari simbolici: doi de zero". Ultima notă este vulgară ca poantă, dar prezintă tâlcul, cheia personajului: un detritus uman. Naratorul foloseşte unele din instrumentele urrnuziene în decompoziţia organicului şi în recompunerea sa ca obiect sau ca fiinţă zoologic inferioară. Uneori, fiinţa umană este comparată cu o unealtă mecanică, şi comparaţia deplasează făptura însăşi într-un alt registru. Comparaţia duce la identificare. Aghiuţă, „scorţarul", din *Poarta neagră*, „se înfăţişează ca un ciocan cu coada ruptă din mijloc, ca un şurub cu piuliţa prinsă în ghevint sau ca un balon umflat, de orificiul căruia spânzură un vierme". Figurile zoomorfe, nu mai puţin decât cele mecanomorfe sunt imagini ale morţii-în-viaţă. Fiinţele reprezentative par adesea conservate artificial în spirt, mumificate. Despre acelaşi „scorţar" ni se spune; „Pare zbârcit într-un borcan cu spirt şi îmbătrânit la vârsta de avorton. Gura, fără buze, ca un plic, nu ştie să grăiască". Ca şi figurile compozite ale unui Arcimboldi (asemenea *Bibliotecarului* al cărui cap este alcătuit din cărţi, ori a lui Rudolf al II-lea închipuit dintr-o mirifică jerbă de flori şi fructe) unele figuri ale satiri con-u lui arghezian sunt adevărate mozaicuri compuse din elemente aparţinând unor specii animale. Pe lângă „vierme", iată păianjenul şi pisica acuplate monstruos în faţa lui Aghiuţă: „Râsul ei e ca o linie decorativă scămoasă pe o spinare de păianjen. Privirea fugară chiorâş e maladivă de prea multă lumină a masalalei şi pleoapele sunt strânse ca nişte cheotori. De la nasul umed, atrofiat, ocolindu-i bărbia cocoşată, obrajii spânzură putrezi de două linii duse adânc, curbate pe bot. Buza de sub nări e mare cât fruntea şi fruntea, păroasă până-n sprâncene, c-a unui cap de pisică". O asemenea figură purtând stigmele descompunerii, ale putrezirii şi atrofierii, reflectă

complacerea în abominaţiune.

Cu o minuţie pedantă a destrămării sunt separate organele anatomice „umede" de cele „uscate", două sfere bine distincte ale imaginarului arghezian. Umedul şi uscatul comunică în această perspectivă cu separaţia sexelor. Atunci când, în *Tablete din Ţara de Kuty*, naratorul face pe o temă aparent absurdă variaţiuni ce reflectă mai puţin o concepţie, cât o intuiţie a sensibilului profund, el „trădează" tendinţe ale matricei sale emoţional-imaginare.

Tema în cauză este aceea a unui grotesc „elogiu" al „omului uscat". Un conferenţiar din ţara kuţilor promite să improvizeze pe o temă dată. Or, „Elogiul Omului uscat", tema ce i se oferă este tratată pe două registre: unul reprezintă opinia Conferenţiarului fictiv, altul reprezintă pe însuşi Naratorul fictiv. Deosebirea, aparent, nu este mare; în realitate, e esenţială. După Narator „omul uscat" este bărbatul, cel „umed" fiind femeia. Or, Conferenţiarul procedează la o simplă separaţie tipologică umorală, „uscatul" sau „umedul" apărând indiferent de sex. Mica fabulă a acestor variaţii este mai puţin relevantă decât discursul însuşi care o întovărăşeşte, în acest discurs, de sub masca ironiei şi a unei bufonerii sarcastice se ivesc lineamentele unei viziuni asupra elementarului cosmic. Ca şi în antropogonia platoniciană din *Symposion*, unde grotescul separării sexelor, din discursul atribuit lui Aristofan, revelează o intuiţie mitică originară, tot astfel în acest „elogiu al omului uscat" segregarea genului uman pe temeiuri umorale reprezintă un mit ambiguu grav-burlesc.

La origine, într-o matrice senzorială a acestui mit, el ne apare ca o reverie (cum ar spune Bachelard) a elementarului hidropic. Atât Conferenţiarul cât şi Naratorul insistă asupra elementului umid. Figură esenţială a „umezelii" în sfera imaginarului arghezian: ea este „stagnantă", deci îngroşată, am spune stătătoare sub dublul chip exemplar al bălţii şi al umorilor gelatinoase. „Umezeala" aceasta „stagnantă", este, după Naratorul din *Tablete*, singurul mod de înfăţişare a umidităţii, căci – distincţie esenţială – „analogul umezelii active [...] nu mai e umezeala, fiind cursul de apă şi izvorul". O umezeală „pasivă 1 – aşadar – este singura umiditate „reală". Ea este investită de Arghezi cu prestigiile echivoce, deci eminamente „tulburi" ale unei elementarităţi strict telurice. Umezeala stagnantă (care „provoacă ciuperca") nu îngăduie nicio mişcare, nicio desprindere, nicio înălţare din ea. Ea produce înnămolirea, căci este echivalentul

unui „produs gumarabic amidoneu"; este „o cocă, o lapoviţă, un zmârc". Cele mai diverse imagini exemplifică în textul arghezian ceea ce am putea numi „mânjirea", „îngălarea", sau „încleiarea" în felurite materii stătătoare. Umiditatea aceasta are puterea de reţinere a pasivităţii, o inerţie receptivă. Ea *păstrează* viaţa, nu o dă. Ca atare, deşi degradată, greţoasă („volumul mucilaginos al unui gălbenuş de ou…"), ea participă la feno –, menele cosmice. Trivialitatea „flegmei" nu interzice comunicarea acestui produs tipic al unei umidităţi descom-i puse cu sferele mai înalte: „În regim umed, nu trebuie excluse inspiraţia, entuziasmul şi elanul…" – argumentează pedant Conferenţiarul. Naratorul este mai intransigent. Cu adevărat „Elogiul omului uscat" este rostit de el şi reprezintă (am putea spune mai mult decât numeroase lirice) abisurile argheziene.

Într-adevăr, Naratorul, ca un *alter-ego* al poetului, străpunge senzorialul oarecum simplu al reveriei elementale, pentru a proiecta epura unei ontologii fabuloase, identificată cu o separaţie arhetipală a regnurilor firii. „În mintea noastră omul uscat era bărbatul, muntele, socotind drept om umed pe adorabila lui tovarăşe, femeia, Marea". Un strat arhaic, mitologic, iese la suprafaţa în cuvintele Naratorului. Femeia identificată cu Marea, cu uriaşa pânză orizontală de apă, iar omul cu Muntele, scară a cerului, imbold al transcenderii, devin două entităţi arhetipale, între care Naratorul alege. El se declară adeptul unui patriarhat ontic. Nu este vorba de o superioritate vulgară a bărbatului, în viziunea sa, ci de o ipostaziere a elementelor uscat / umed, şi, de aici, de o identificare cu unul din cei doi termeni. Nu trebuie să înţelegem această identificare ca pe un proces ideatic. Arghezi nu expune doar fructul uscat, abstract, al unor cogitaţiuni. El exprimă un dat intuitiv, chiar şi atunci când – rară confesiune a acestui adversar al spovedaniei – se declară străin de impetuozităţile sângelui, şi cu atât mai apropiat de rigorile elementului uscat, deşi atras, totodată de senzualitatea mascată a umidului stagnant. „Căci, trebuie să mărturisim, eram la o vârstă când, împotriva zguduirilor impetuoase ale sângelui, aspectul abstract şi metafizicul predomină simţurile şi le apasă". O oarecare misoginie (pe care o relevam şi în meandrele liricii argheziene, desigur nu sub o formă discursiv-declarată, precum în diatriba eminesciană: „feri în lături e Dalila!") îşi face loc în formulele constituind „concepţia" Naratorului. El ar vrea să se „tragă concluzii favorabile bărbatului, construit de natură

uscat". Elogiul omului uscat să fie, de fapt, o apologie a virilităţii? Nu, desigur, chiar dacă Naratorul vorbeşte de pe poziţiile unei masculinităţi orgolioase despre obligaţia de a stabili „valuta femeii în psihologia noastră". Dar, repetăm, toate aceste expresii nu aparţin unei fruste perspective masculinocentriste. „Umezeala" nu este un pol malign opus celui benign al „uscatului". Totuşi, între aceste sfere ale imaginarului arghezian raportul este acela dintre spaţiile şi puterile benefice ale spiritului şi cele malefice ale „cărnii". Beneficul şi maleficul sunt, însă, relative. Poetul privilegiază „uscatul", căci „umedul" îi repugnă. Repulsie ce refulează o atracţie. Puterile subiacente nu se supun logicii identităţii şi contradicţiei. Ele determină însă apartenenţa la specii clare. Oroarea, în imaginarul arghezian, este aceea a hibridizării speciilor, a contopirilor nelegiuite între polii opuşi. „Umedul" ca atare nu este la fel de „greţos" precum este confuzia sa cu uscatul. Atingem în tipul Hermafroditului, o figură a dezgustului arghezian. Definiţia acestuia constă într-o cuplare a acestor elemente arhetipale, ca în următoarea descriere a unui „diacon spân" din *Icoane de lemn*: „Are rău de mare o dată pe lună neputând să execute metrica menstruală, insuficient în amândouă sexele, şi găsindu-se situat, nu se poate mai rău, între umed cleios şi relativ uscat".

În galeria monştrilor lui Arghezi acest „surogat de Evă şi de Adam" care-i ispiteşte, prin incerta sa sexualitate, pe monahi reprezintă viciul ontic. Alte monstruozităţi aparţin unui catalog al devierilor anatomice sau morale, în configurarea acestor făpturi este utilizat îndeosebi hiperbolismul sau augmentarea printr-o dublă spargere a limitelor vfireşti": prin exprimarea nemăsuratului şi prin nemăsura exprimării. Izvorul exceselor este dublu; în fapte sau făpturi reprezentate şi în redundanţa expresiei. Stilul grotesc, propriu lui Arghezi, oscilează între aceste două „exagerări" sau le foloseşte concomitent pe amândouă. Redundanţa este a verbului şi, oarecum, a imaginilor. Enumerări, îngrămădiri de trăsături, încărcări, spargeri ale canoanelor firesculului, grotescul figuraţiei argheziene le încearcă pe toate. Uneori, într-un portret, din zugrăvirea căruia lipseşte orice intenţie zefle-misitoare, reducerea gesturilor, a funcţiilor la o mecanică simplă, adesea şi ea detracată, dă naştere la comicul clovnesc. Alteori, ridiculizarea este intenţionată şi naratorul procedează prin degradări succesive. Aceste cvasiparodii ale unor gesturi şi chipuri în sine valoroase produc forme diverse ale burlescului. Bufoneria este gravă,

în marile hiperbole groteşti. Formele aberante sunt acumulate în asemenea cazuri, caricatura devine enormă, clovneria şi burlescul dispar pentru a face loc tragi-comicului. Satira tinde spre o neantizare feroce, totală.

În acest catalog al monştrilor, figurile în care artificiul se substituie naturii ocupă un loc particular. Organele anatomice, funcţiile fiziologice sunt pervertite printr-o automatizare ce le preschimbă în mecanisme organice, în hibrizi monstruoşi. De pildă, despre infirmitatea respingătoare a unui pungaş ni se spune: „Limba lui răscoaptă, lipită-n fund, gelatinizează cuvintele şi le be-şică, iar buzele, automatizate de ritmul repetirii, întorc silaba de câte două ori". Deformările sunt, înainte de toate, ale spiritului. Acesta antrenează, în rătăcirile sale, trupul orb care la rândul său corupe duhul. Astfel: „duhul pute a rîncede năduşeli de burduf", citim în portretul unui cântăreţ de stranã surprins în exerciţiul ridicol-pioaselor sale îndeletniciri (*Între* fraţi din *Icoane de lemn*). Şi aici, ridicolul automatului detracat stârneşte efecte burleşti.

Marioneta are nevoie de un păpuşar. Făpturile acestui satiricon sunt arătate, toate, învăluite în sforile Marelui Păpuşar. „Creatorul" mitic care le-ar fi dat fiinţă este înlocuit însă cu un meşteşugar vulgar, mai bine zis cu un cârpaci. Umanitatea e umilită în câte un asemenea exemplar ce trădează stângăcia „Creaţiei". Astfel, în acest portret al Directorului din Poarta *neagră*: „D-l director e un bărbat mijlociu, negru la faţă, cu pielea albăstrie, ruptă şi dreasă peste tot ca un ciorap cârpit cu ghemuri deosebite. Pe obraji, pe bărbie, pe lângă buze, masca lui prezintă găuri reprizate pe dedesubt, sau nodurile superficiale ale unei înseilături grosolane, executată cu un ac prea mare şi cu un bumbac prea gros de o mină nepriceputã". Masca grotescă aplicată alienării administrative nu are legătură cu aceasta, nu o „reflectă". Parodia e mai profundă. Căci în dosul unei asemenea însăilări a figurii umane, ca şi în dosul altor forme derivate ale măştii, precum strâmbături. grimase, sau felurite oribile excrescenţe anatomice, malformaţiuni şi schime bizare, se ascunde *vidul*. Dacă pe un doctor oarecare de penitenciar Arghezi nâl prezintă cu „un cap fără mutră", dacă un pedepsit în temniţă se întoarce de la „gherlă" cu o anatomie fantomală, ca „un om de ierbar" („Privirile lui s-au evaporat, încheieturile i se destramă, carnea e ca un bumbac întrebuinţat, sângele a devenit ca un praf care curge prin vine ca nisipul clepsidrei,

părul s-a învechit, urechile atârnă, nasul vădeşte osul dominant al scheletului…"), aceste făpturi golite pe dinăuntru manifestă vidul existenţial, neantul obsesiv, petele negre din acest cosmos imaginar. Omul-m an e chin, ca şi făptura grosolan-înseilată pe care am aminti i-o, vădesc acest vid. Oroarea se degajă din contrastul între coaja monstruoasă şi nu mai puţin monstruoasa lipsă a miezului. Omul lipsit de „miez" nu poate fi decât „un imens manechin, cu o distanţă între ghete şi şapcă, acoperită de matul unui corp de mai mulţi metri dubli". Asemenea „oameni sfori", „oameni catarge", „oameni telegraf", emaciaţi, închişi după „poarta neagră", manifestă, pe scara umană, *urî-citmea* scripturară a *pustiirii*.

Deşertul lăuntric (fiziologic şi psihologic deopotrivă) se răzbună printr-o exuberanţă a formelor celor mai stranii. Portretele oribile se succed în satiricon-ul arghezian, trădând complacerea artistului într-o fantazare coşmarescă, precum şi un anume umor negru ce se satisface în proiectarea unor contra-mituri. Făpturile par *travestite* în sensul mai vechi al burlescului *Virgile travesti* al lui Scarron. Nasul bont al Didonei, nota de răutate din chipul ei, în versiunea acelui demistificator *avant la lettre*, reprezentau degradarea sublimului. Întrucâtva asemănător este mecanismul care comandă în unele texte argheziene întoarcerea pe dos a valorilor prin reprezentarea unor exemplare umane detracate. *Un vizitator de mare literatură* se intitulează în Poarta *neagră* portretul feroce al unui tânăr „estet", înverşunarea scriitorului împotriva unui admirator care-l importunează nu cunoaşte limite retorice. Termenii portretului sunt extraşi din registrul, producător de nausée, al patologiei şi al îndeletnicirii culinare: „Un tânăr cu pleoapele înnodate de o uşoară conjunctivită, care-i pune în jurul ochilor două cercuri de jumări. Faţă leproasă, păr mare, unsuros, de culoare dubioasă, dat pe ceafă… Detaliu odios, gura plină de frumuseţi, de formule şi de dinţi stricaţi a tânărului vizitator pute ca şi cum ar vorbi o brânză stricată „animată…" Şi portretul continuă cu o insistenţă în descrierea „abceselor în funcţiune" din măruntaie până la domeniul final al funcţiilor excretorii. Căci, aproape toate ficţiunile portretistice argheziene, regizate de o estetică a ororii, recurg la elemente de ordinul coprologicului. Detritusurile fiziologice foarte frecvent reprezentate indică o perspectivă privilegiată asupra umanului: omul este privit în descompunerea sa, în scurgerea sa ad *inferos.*

Un anume proces esenţial în configurarea ficţiunilor poetului este acela al *de-materializării* negative. Proces, atât de frecvent în satiricon-ul arghezian încât ne apare semnificând structura însăşi a acestuia. Este ca o teribilă întoarcere pe dos a ascezei, a spiritualizării, a lepădării şi transcenderii de sine. Orice mortificare ascetică a monahului pe calea contemplaţiei presupune, antropologic, o dematerializare. Corpul uman este supus, în acest caz, la binecunoscutele cazne pe care le-au încercat şi propovăduit asceţii. Or, dematerializarea din textele argheziene este, înainte de toate, o parodie a acestei spiritualizări. Corpul se degradează sau se denunţă în funcţiile sale inferioare, „scurgerea" sa, descompunerea sa batjocorind orice spiritualitate ascetico-mistică şi indicând prin aceasta tocmai funciara şi invincibila sa materialitate. Trupul se proiectează, agresiv, în excrescenţe monstruoase, şi se răzbună, nu mai puţin agresiv, batjocorind orice idealitate, în delincventa sa naturală sau accidentală. Insistenţa lui Arghezi asupra corupţiei esenţiale a trupului, a corporalului în genere, generează figuri analoage acelor topoi ale literaturii ascetice prin care se flagela trupul preapământean al muritorilor. Dar sensul este altul în literatura scriitorului nostru. Nicio idealitate, nicio spiritualitate nu compensează acel „jazz de miasme" (*Visul unui proletar*) la care se reduce adeseori cârdul uman în viziunea arghezianã. Abominaţia fiziologică se exprimă în multiple chipuri. Fie sub forma exerciţiilor respingătoare care afectează, ca din întâmplare, tocmai corpurile îngrijite ale unor autorităţi mai mult ori mai puţin auguste. De pildă acest tablou în care oroarea funerară se augmentează prin produsele unor secreţii cu atât mai dezgustătoare cu cât sunt atribuite unui cadavru: „Colonelul avea urdorile albe, ca mucegaiul, în colţurile pleoapelor buhăite şi în toată persoana lui apoplectică, se putea vedea cum se oprise sângele ca într-un ficat, şi cum îl copsese de-a lungul căilor ferate, arşiţa. În vălul alb, ridicat cu capacul, zbura un roi de muşte negre mici, ale faunei locale" (*înmormântare cu armăsari*, în *Icoane de lemn*). Un mitropolit moare „cu viermi sub cingătoare". Inversul hagiografiilor, în care mirosurile de bună mireasmă duhovnicească, parfumele de tămâie, camfor şi uleiuri aromate sunt semne ale purităţii monahiceşti, apare în numeroase texte din *Icoane de lemn*. Mirosuri fetide, emanaţii dezgustătoare, notate cu pedantă grijă, aparţin – ca şi celebrul *Stârv* al lui Baudelaire – unei sfere a abominaţiunii. Ele produc intenţionat

repulsie, oroare, aversiune. Estetica hidosului, a execrabilului operează cu contrafiguri ce nu pot stârni – într-un timp – decât oroare, pentru ca, mai apoi să-şi dezvăluie straturile delicate ascunse. Până şi cea mai trivială imagine coprologică poate să devină un semn al vitalităţii tainice atinsă la rădăcină. Astfel, un puşcăriaş se sfârşeşte1 de „cufureală". „Din pântecul aceluia, moale şi zbârcit ca un ciorap, se scurgea în valuri acre, liniştite şi continui, zeama sângelui, sucurile tainice ale vieţii, ca dintr-un urcior răsturnat, şi ele s-au scurs şi s-au strecurat până ce lutul, scorojit de veghe al bătrânului, a rămas gol, fără căldură, fără suflet, fără suferinţă" (*lăncit Nebunul*).

Fie că e vorba de o natură prea naturală sau de una monstruoasă, poetul închipuie situaţii-limită ale organicului, momente în care „carnea" se „descărnează", sinistru şi macabru, precum într-un Dans medieval al Morţii. Aşa, de pildă, în descrierea „unui deget al cărui os s-a descălţat de carne cu violenţa" (*Degetul*). De acelaşi ordin sunt unele reprezentări ale experienţelor erotice, în recluziunea mănăstirii sau a puşcăriei, frustrarea senzuală îşi caută derivative. Reveria erotică e prilejuită de inocentele neruşinări ale firii (ca în capitolul *Vecernii* din *Icoane de lemn* în care monahii urmăresc cu interes dragostele pisicilor), ori de mai puţin nevinovatele provocări ale Femeii. Galeria celor din urmă alcătuieşte în sine una din bolgiile acestui Inferno, înfăţişarea feminină, degradată la aceea „de brută monstruoasă" reprezintă în acelaşi timp o deriziune a frumosului, şi o introducere brutală într-un coşmar treaz. Chiar şi atunci când întâlnim în această colecţie a fiinţelor respingătoare câte un chip fascinant, acesta respiră o perversiune cvasidemonică. Descrierea unei asemenea „frumuseţi" spectrale (în capitolul *Femei* din *Poarta neagră*) prezintă o făptură mult mai complexă – în candoarea primitivă, bestială, a trupului hidos-atrăgător – decât femeile-Kundry din *Flori de mucigai*. De altfel întâlnim ingenuitatea în promiscuitate, subtila conjuncţie dintre inocenţă şi perversiune, farmec şi abominaţiune în numeroase ficţiuni ale acestui satiricon. Suavitatea ocnaşului care urmăreşte convulsiunile aripilor unui pui de vrabie este un „aliaj" fin de milă şi interes sadic. Trei iezi dorm împreună în sala minorilor din puşcărie, fiii aceluiaşi „ţap vânăt", pământul, şi al aceleiaşi capre luminoase, „bălana pădure pestriţă". Ca şi pruncul Mariei Nichifor născut şi mort în temniţă, ca şi nebunii puşcăriei, ori ai mănăstirii, vietăţile acesteia semnifică, în economia ficţiunilor poetului, o promiscuitate ambigua a

inocenţei. Fratele Manole, călugărul care mărturiseşte ingenuu că face „malafie", un flaşnetar benign şi sordid, câinii famelici atraşi de untdelemnul candelelor mănăstireşti, vieţuitoarele nocturne oploşite între zidurile puşcăriei („... broasca oloagă, cuibărită în piatră; melcul imberb; ploşniţa cu târtiţa ardeiată de-o putoare grasă; păduchele unsuros; burlescul purice şi toată natura drăcească..."), toţi şi toate alcătuiesc o faună a mizeriei în care puritatea şi impuritatea se aliază conform unei duble apetenţe simultane, abisale, a imaginarului. Trebuie să facem o distincţie între imaginile reductoare ale acestui Satiricon, reprezentând o degradare, o ravalare a „sublimului", a „valorilor", a „purităţii" (sau a formelor lor aparente) printr-o poluare a lor intenţionată, şi aceste figuri ambigui, aparent (şi real) impure, salvate însă printr-o puritate a lor de esenţă, identică cu o inocenţă transcendentă, cu o specie de har. Suavităţile şi sublimităţile poeziei, reprezentate printr-un poet întemniţat sunt negate prin abjecţia fizică a acestuia, printr-o maculare descrisă în termenii unui naturalism halucinant. „Carnaţiunea de ivoriu a poetului gingaş al ceţii şi al capelurilor lui Watteau şi Fragonard întotdeauna a puţit a hoit şi a saci cu viermi". Antiteza pur-impur este, în aceste ficţiuni pusă în evidenţă, şi totodată, răsturnată. Termenii antitezei sunt ascuţiţi, duşi la limita lor excesivă. Antiteza este însă răsturnată printr-o sinteză paradoxală. Estetica transmutaţiei „bubelor", „mu-cegaiurilor" şi „noroiului" se întemeiază pe un complex mai profund al sensibilului şi pe o magnetizare consecutivă a imaginarului. O retorică vicleană a subversiunii divinului prin demonic, şi a păcălirii demonicului prin divin, joc al discursului paradoxal, şi al imaginilor echivoce regizează un întreg nivel al acestor scrieri, în sinteza termenilor antitetici despre care vorbeam, împerecherea dintre pur şi impur dă cele mai ciudate roade: roade în care repulsia şi seducţia coincid spre salvarea purităţii, precum în portretul amintit al unei tinere fete – din textul *Femei*: „Când surâde cu cochetărie, printre gingiile vinete fără dinţi, i se străvede limba, ca un limbric în cuibul bălos". Sau, spre triumful impurităţii, ca în acel teribil portret al poetului imund.

În acest satiricon nimic nu rămâne nemaculat. Temniţa şi Mănăstirea sunt, în perspectiva scriitorului, în mod egal, locuri ale profanării. Putridul, imundiţia, macularea sunt impetuos dominante. Prezenţa excrementelor este obsesivă. Şi în aceasta remarcăm dublul mecanism al maculării şi purificării, în tabloul, stârnind (intenţionat!)

repulsie, al cărţilor sacre din camera arhimandritului devenită cloacă, avem contrapartea unui tablou din puşcărie în care elemente similare în sordideţe duc la o „mântuire11 a trivialului impur: „Deţinutul nu-şi împărtăşeşte adevăratele gânduri decât la privată, prietenului sigur şi tovarăşului lui, ce-l atinge cu cotul, aşezat lângă el. cu nădragii lăsaţi pe călcâie. În acest moment dezgustător, de latrină comuna, sufletul lor cel mai curat şi concepţiile sincerităţii, imaginaţia şi pasiunea: se unesc ca într-o operă de arta şi dau actului lor vulgar un fel de măreţie".

Măreţie derizorie, puritate discreditată prin însăşi artai hiperbolizării, dominantă în satiricon. Ar trebui să trecem în revistă analizându-le, bolgiile diverse pe care le descrie în itinerariul său poetul. *Poarta neagră* şi /coane *de lemn* cuprind un asemenea itinerariu cu staţii, ca un fel de *via crucis*. De la sosirea în penitenciar, ori în mănăstire, până la singura eliberare finală surprinsă, aceea a ieşirii în neant, calea patimilor în spaţiul hermetic închis este o rotire pe loc, o cale ce nu duce nicăieri, ci este o întoarcere asupra sa însăşi. Convoaiele, alaiurile frecvente în *Flori de mucigai* se puteau pierde uneori în nelămurit, aici totul este strict finit. Intrarea în temniţă şi mănăstire este echivalentul unei morţi, şi Arghezi proiectează noul venit pe un plan sépulcral, ca pe unul care a ajuns într-o zonă a sfârşitului, un participant la o eschatologie. Decorul este funerar. Apocalipsa se desfăşoară, nu fără o ironie latentă a Naratorului ce corupe severitatea viziunii: „... noii sosiţi au o viziune despre cum ar fi să se petreacă judecata din urmă, în ceruri închise cu zăvoare şi cu apel nominal. Ei trăiesc o repetiţie generală de Apocalipsa, străbătuţi de-o emoţie sfântă..."

Desigur, nu totul în aceste bolgii ale Inferno-ului arghezian poate fi subsumat unei asemenea viziuni eschatologice. Discursul prozatorului, de cele mai multe ori, este acela al unui profet al mâniei care îşi flagelează cu sarcastică vehemenţă semenii (e exemplar în acest sens textul *Preludiu* din *Poarta neagră*). Infernaliile sunt apanaje ale locului de osândă, dar şi simple fapte sociale şi morale ce trimit spre un asemenea loc final. Astfel, apocalipsei i se substituie satira simplă, viziunile înfricoşătoare alternează cu grotescul, bufoneria şi cu un anume umor negru. Fantezia satirică nu este atât de abundentă în fabulaţie, pe cât este în angrenajul retoric al discursului. Vocea profetică a artistului conţine (ca şi aceea a profetului biblic) iubire şi ură, în doze aproape egale. O psihologie a resentimentului se trădează

în unele diatribe. Psihologie alimentată prin afecte refulate şi, mai ales, eu semn răsturnat. Bucureştii Naratorului din *Poarta neagră*, „cetate sfântă", cu „miruri" purtate în mâinile pline „de noroi", este oraşul odios-iubit. Litaniile intonate oraşului sunt formule ale adoraţiei şi execrării, laude şi blesteme la un loc: „... oraş al încercării şi al neputinţei, insulă de liliac şi de mătrăgună, baltă stătătoare a purulenţei, în care se îneacă din zbor şi se fac leşuri toate păsările ce vin tinere pe deasupra apelor şi de printre munţi. Cloacă de nenufari" (*Preludiu*, din *Poarta Neagra*). Ultima expresie este tipică pentru ambivalenţa patosului retoric al acestui profet.

Ceea ce stârneşte cu deosebire verva libelistului este condiţia mijlocie, a celui *ţepidus*, a „căldicelului" despre care în *Apocalips* se spune că este „vărsat din gura" Domnului. Bucureştii n-au dat, după Arghezi, niciun sfânt şi niciun scelerat. De aici, condamnarea lui. Bolgiile infernului sunt pline de oamenii compromisurilor, de mediocrii, de cei care nu au păcătuit prin exces, ci prin urmarea unei mizerabile căi de mijloc. Excesul hiperbolic al retoricii prozatorului se abate tocmai asupra acestor fiinţe „nici calde, nici reci". Adoptând stilul direct al vitriolării verbale, el vituperează vorbind în numele său: „Mă revoltă lipsa de pasiune, absenţa dragostei, absenţa inimii, a curajului şi a primejdiei din actele elitei tale presupuse". E vorba de elita Bucureştilor la fel de promiscuă, în închipuirea Naratorului din *Poarta neagră* ca şi temniţa. Nimic festiv-carnavalesc în satiriconul arghezian precum în cel al lui Rabelais. Universul bogat structurat, funciar voios în abundenţa lui – din *Gargantua* şi *Pantagruel* – este, în această privinţă opusul celui înglodat într-o tristă abjecţie din satiriconul lui Arghezi. Promiscuitatea este generată şi generează la rândul ei un *vid impur*. Serii întregi de imagini şi alte determinări discursive încearcă să aproximeze această particulară impuritate. „Ladă ambulatorie de gunoaie", „vase greţoase, cu un smârc de conţinut artistic pe fund", „ibric soios purtător de barbă", „căruţă cu imondice", „depou de fecale comun" sunt doar câteva mostre dintr-o colecţie mult mai amplă, şi extrase toate dintr-o singură pagină a textului *Comunitate* (*Poarta neagră*). Estetica grotescului care, în fond, este o estetică a urâtului, se sluşeşte de toate aceste expresii ale impurităţii, aplicate însă în cazul acestor texte – unui *vid*. Locul murdar, execrabil, prin excelenţă, este aici *golul*: cloaca, celula, chilia, ocna, semnificând toate vidul esenţial al unei societăţi, al unei lumi. Acel *ţepidus* – făptură ce stârneşte greaţa –

este omul vidului lăuntric. Golul în viziunea arghezianã atrage murdăria.

Acest neant poluat este obiect de spaimă. Esenţialul grotescului în acest satiricon este caracterul său ostil, inuman. „Grotescul este o lume care ţi-a devenit străină" – afirma Wilhelm Kayser. * O extremă alienare îşi găseşte expresia în formele groteşti pe care le ia peisajul spaţiului concentration ar, penitenciar sau monastic, în sine, închisoarea nu apare ca un spaţiu al tragediei. Chiar aspectul cameră-de-tortură pe care-l iau unele din încăperile sale se modifică prin note fantasmagoric-umoristice. evident de un umor negru. Cele mai sinistre semne ale unui loc de perdiţie se estompează. Coşmarul, halucinaţia îşi pierd ameninţarea, teroarea se preschimbă în oroare. Astfel, Naratorul meduzat are într-o sală vasta

— Wilhelm Kayser, *Das Groteske în Malerei und Dichtung*» Rowohit, Hamburg, 1960, p. 136.

şi pustie a temniţei, revelaţia unei maşini amintind o ghilotină. Ca şi straniul aparat de tortură pe care Kafka îl închipuia în textul *in der Strafkolonie*, aceasta i se arată povestitorului din *Poarta neagră* în cadrele unei săli inchizitoriale. Sinistrul se dizolvă, însă, pe măsura descrierii şi se converteşte – prin instrumentalizare şi miniaturizare – în contrarul său. Iată un fragment din acest text: „Distrat, căutai urme de sânge prin măselăria roţilor de transformat cadavrele în sfoară şi sârmă şi văzui podeaua vânătă şi grasă de petrol. Un gândac îmbrăcat în piele neagră nouă îşi ducea sarcina vieţii cu greutate, împiedicat în picioarele rigide, ca limbile de ceasornic, împrejurul unui şurub unsuros el părea meşterul mascat al acestui organ de maşină pusă probabil în funcţiune de sforţările combinate ale unui întreg conclav de gângănii, slujitoare voinţei administrative şi Diavolului, împăratul insectelor. Într-o tinichea de lipit cocă, descoperim materia cerebrală a victimelor osândite la stoarcerea capului şi a oaselor de măduvă. Lămpi atârnate de arcuri arătau că execuţiile au loc de preferinţă noaptea". Chiar şi impresia hidoasă dispare când locul ororilor se descoperă a fi atelierul de tipografie şi cartonaje al închisorii. Halucinantul, în asemenea texte, suferă subversiunea realului celui mai trivial. Este un proces invers celui frecvent în literatura fantastică. Orice mister se spulberă – în zilele şi nopţile recluziunii – prin intervenţia continuă a realiilor celor mai vulgare. Materia e animată, dar rămâne materie, duhurile nu – pot desprinde din lut, fierul neagă

nedreptatea în felul său: „Zăvoarele refuză, broaştele murmura, cheile scrâşnesc, lacătele muscă – injuriile şi blestemele fierului în serviciul silit ai dreptăţii" (*Lacăte* în *Poarta neagra*). Totul este supus unei continui delabrări în acest univers concentraţionar: lucrurile, făpturile, legile, spiritele. Descompunerea valorilor, degradarea tragicului, delincvescenţa virtuţilor, într-un cuvânt *căderea* este sensul satiriconului arghezian. Chiar şi umoarea satirică îşi pierde, adeseori, asprimea, se înmoaie. Retorica augmentărilor aparente, hiperbolizarea grotescă, oferă modul de expresie cel mai adecvat acestei mişcări anti-patetice a căderii în gol, a vidării, printr-un semn negativ. Totul se dublează în această perspectivă: noaptea magică plină de misterul cosmic se umple de gângăniile cele mai oribile, adevărate animalcule ironice; halucinaţiile în care victimele simt genunchii Necuratului apăsându-i, rămân la trezire între degete cu părul sălbatic de maimuţoi al monstrului care i-a călcat; tronurile şi dominaţiunile, căpeteniile ierarhiei administrative alcătuiesc o scară a hatârurilor şi meschinelor câştiguri. Portretele sunt toate compuse după acelaşi model al mascărilor şi demascărilor succesive. Contorsiunile exagerate sunt expresia unei arte manieristice a catenelor de prozopopee. Animate, lucrurile compun figuri ce-şi vădesc natura lor obiectuală. Prin hipotipoză, acestea sunt descrise de parcă s-ar afla actual în faţa privirilor Naratorului. Ceea ce se povesteşte ne este arătat. Ca în satiriconul rabelaisianadministratorii justiţiei oferă cele mai desăvârşite modele sperietorilor groteşti care populează lumea dublă a Penitenţei. Şi, totuşi, caricatura, în care râsul amar în –, flexiuni de batjocură, caricatura lipsită de voioşie, plină de un umor distructiv, se îmblânzeşte adeseori, îşi pierde acuitatea. Umorul se distruge pe sine şi secvenţele por –, tretistice se încheie printr-o estompare, o oboseală a trăsăturilor. „O privire ieşită de soare, ca un tapet de hotel de provincie mică, albăstreşte nedesluşit ochii lui în – văluiţi în pleoape veştede mari, de flanelă obosită" (*Or* –, *ganizarea*, în Poarta *neagră*). Un zbir al Penitenciarului se metamorfozează astfel într-un ins şters în toate sensu—rile. Ştergere sau golire pe care am putea să o distin –, gem în oricare dintre existenţele ficţiunilor argheziene, dacă acestea s-ar prelungi suficient în timpul literar ce. le-a fost desemnat. O anume viziune antropologica pe care o remarcăm şi în universul romanesc al scriitorului, şi o vom reîntâlni explorând moraliile sale, se impune în satiriconul său. Formula cea mai clară a acestei viziuni-ne-o dă Arghezi

însuşi, firește tot prin intermediul unei imaginare conştiinţe-martor, aceea a alter ego-ului său, eroul romanului *Lina*: „Oamenii îi păreau, pentru misterul fiecăruia din ei, lui Trestie, ca nişte dungi în întuneric, întâlnite în punctul unde se văd pierdute, fără sfârşit, fără început, linii de călătorie ale spaţiului descompus. În dreptul unei lămpi se zăreşte o licărire şi atât, şi ca să-i descoperi, trebuie să umbli de-a lungul lor, ca pe nişte şine de tren, îndreptate spre depărtări, o viaţă întreagă cu lampa oscilantă".

Dungi în întuneric, licăriri… expresiile sunt cele ale unui pesimism antropologic. O umanitate evanescentă, supusă unei inexorabile sentinţe de tipul: *vanitas vanitatum*… alcătuieşte substanţa acestui satiricon. Judecata este mai severă, chiar, în *Icoane de lemn*, decât în *Poarta neagră*, cu atât mai mult cu cât contrastul dintre categoriile umane alcătuind, pe de o parte fauna Puşcăriei, pe de altă parte aceea a Mănăstirii este mai mare. Fastul van („zarzavat înzorzonat al decadenţei" – *Zintâi de an*), ritualul desacralizat, gestica profanată (Primatul ţării face „o tiflă sfântă"), introducerea unui eros vulgar în sferele sacre semnifică tipica *răsturnare* a celor „de sus" caracteristică acestui satiricon. Răsturnare prin coincidenţa contrariilor. Ornamentele din apartamentul Primatului sunt „frumoase şi slute". Sfintele tomuri sunt „tratate de toxicologie ale Bisericii". Remarcăm în asemenea formule o voinţă de distrugere parodică a unor receptacule pe care scriitorul le consideră goale, poluate, profanate. Dar nu polemica primează în aceste texte pe nedrept considerate scrieri pamfletare. Ele sunt opera unui mare detractor, desigur, dar care e, întâi de toate, un vizionar pentru care reuşita imagine! întrece interesul vindictei publice. Satiricon-ul lui Arghezi excelează prin fantezie deformatoare, prin deconstrucţia universală, un fel originar de viziune cosmogonică *à rebours*. Perspectivă opusă celei apologetice.

În acea *Predoslovie* care, datată 21 martie 1966, precede ediţia nouă, a doua, a *Icoanelor de lemn*, Arghezi face o mărturisire (pe care nimeni nu i-o cerea în acea clipă). El afirmă că ediţia veche, primă, de la „Naţionala" S. Ciornei, a volumului a fost trunchiată, consilierii editurii („cu tendinţe speciale") extrăgând din manuscris paginile „inefabile", care alternau cu cele „urâte". Cartea ar fi arătat, după el, cu totul altfel, dacă acele pagini ar fi venit cu ponderea lor să le contrabalanseze pe cele existente. Despre filele în cauză, poetul

mărturisește: „… nu mă puteam lepăda de ceea ce fusese delicat în sensibilităţile experienţei şi de frumuseţile ei”. Nu ne putem îndoi că asemenea experienţe au existat, că ele l-au modelat pe tânărul monah ce încerca în mănăstire să scrie „pe dedesubt”. Dar, dacă opera poetului, şi îndeosebi atâtea poezii – cum am văzut – întăresc confesiunea referitoare la informarea monahicească a sensibilităţii argheziene, nu putem considera *satiriconul* prezent în ficţiunile din *Icoane de lemn*, doar un pandant al unei lucrări duble, pandantul al doilea fiind o *apologie*. Cum se poate că apologia a pierit, satiriconul conservându-se? Să fie de vină doar acei „sfetnici” nefaşti, „venetici de toate criteriile în vârtej”, la care se mai adaugă nu mai puţin nefasta slujnică, ce a ars în grădina Mărţişor, ca un energumen ascuns, trimis în misiune demonică, toate acele pagini „inefabile”?

Chiar dacă au existat asemenea pagini, ei e nu ar fi conferit scrierii o alură sau un ton apologetic. Linia directoare a producerii acestor texte este cea a răzvrătirii, nu a supunerii. Duioşia, delicateţa, atitudinea simpatetică de participare – foarte rare în *arrière-plan-ul* sensibil al acestui ciclu – se referă întotdeauna la mizeria umană, la umilinţă, la eşec. Cei umiliţi şi obidiţi (de ex. nebunul Sânge rece, Maria Nichifor) obţin o suspendare a stării de iritare, a acelei răzvrătiri de fond care constituie matricea sensibilă a scrierilor. Proba caracterului esenţial de-constructiv al satiricon-ului arghezian ni-l oferă textele pe care ulterior (în versiunea din *Scrieri* voi. 12) le-a introdus scriitorul în cuprinsul cărţii sale. Dacă în acea *Predoslovie*, scrisă se pare după o vizită târzie la Cernica – locul vechilor sale experienţe monastice – Arghezi îşi aminteşte cu o irepresibilă duioşie acele zile de demult, primele sale descoperiri în mănăstire ca şi traducerea *Vieţii lui Iisus*, la care a colaborat cu protectorul său, Mitropolitul primat, Iosif Gheorghian, dacă tot acolo îşi exprimă regretul că nu a mai putut introduce în cartea pe care o prefaţa paginile „inefabile” eliminate odinioară, cele pe care – scrise mai demult – le intercalează, totuşi, au toate acelaşi caracter parodic, tinzând spre subversiunea sacrului, cu totul în spiritul satiricon-ului.

Amintind vechi scrieri, pe care M. Bahtin le citează pentru a exemplifica *parodia sacra* medievală precum: *Coena Cypriani* care prezintă Vechiul şi Noul Testament într-un travestiu de chiolhan şi carnaval, sau textele vechilor liturghii parodice ca: *Liturghia beţivilor*, *Liturghia jucătorilor*, capitolele tardiv intercalate în *Icoane de lemn*

sunt toate antieclesiastice sau antireligi-oase. Ele sunt fie simple anecdote pe linia literaturii populare antipopeşti (*O vizită în duhovnicie*, *Sârba popilor*), fie parabole în care apare un Iisus parodic (*Iisus al Doilea*), fie reflecţii ale unui agnostic, ca de pildă: „Dacă Dumnezeu este şi nu-l poţi pricepe înseamnă că nu trebuie să-l cunoşti. De ce nu se arată el? Proştii şi negustorii de Dumnezeu se înfumurează că-l cunosc. Simpla lui prezenţă ar schimba omenirile şi ar suprima bugetul Ministerului de Culte. De ce lucrează exclusiv prin emisari şi aluzii? Câte ocoale! ce stil tenebros…" etc. (*Meditaţii*). Futilitatea întreprinderilor eclesiastice (*Blazonul prinţilor Bisericii*); tristeţea mănăstirilor atunci când lipseşte vinul (*Viile Domnului*); atacurile directe la adresa spiritualităţii religioase: „Teologia e laşitatea bărbaţilor lubrici timizi…" (*id.*), substanţa tuturor tabletelor *vechi* introduse târziu în *Icoane de lemn* e o mărturisire a unui spirit contestatar, desacralizator, demitizator. Satiri-con-ul lui Arghezi este neputinţa şi nevoinţa Apologiei. Niciodată Léon Bloy, care fulmina împotriva ierarhiei eclesiastice, şi îi urmărea cu încăpăţânată înverşunare pe Augustinienii asumpţionişti, nu şi-ar fi luat libertăţile lui Arghezi în flagelarea slujitorilor Templului. Toate ficţiunile poetului nostru par exemplificări ale unei diatribe. Fabulele ironice închipuie în Biserică un spaţiu al corupţiei. *Icoane de lemn* sunt, în mod manifest, opera unui iconoclast. Nicio autoritate nu rămâne necontestată, niciun prestigiu nu e îndemn. O pseudohagiografie parodică oferă desfătările estetice ale apocrifiei (*înălţarea părintelui Pahomie*). O altă apocrifă – *Adevărata viaţă a Sfântului Pajnutie* – descinde din stirpea literară voltaireiană a ironizării fabulelor creştine, modelul direct fiind Anatole France. Patriarhul – chiar cel îndrăgit de Arghezi, Iosif Gheorghian – este prezentat ca un anxios, pusilanim. Înalţii prelaţi îşi gonesc rubedeniile sărace de la ţară. Niciun român nu poate fi întâlnit în Vieţile Sfinţilor. Credinţa întreagă a poporului românesc este după Arghezi: „Întoarcerea lui Ioan asupra Gherghinei şi depărtarea lui de Asineta", credinţă de descântece; din „lacrimile Maicii Domnului, preoţii îşi înzestrează fetele…"; poporului nostru „nu-i e foame de Dumnezeul bisericesc decât o dată pe an, un minut, şi o dată la zece ani zece minute…"; câte un monah mai sărac cu duhul crede în eficacitatea parastaselor după tarif. Asemenea aserţiuni (am notat doar câteva dintre cele mai caracteristice) sunt mărturia unei viziuni mai curând decât a unei concepţii. Discursul din *Icoane de lemn* care informează

ficţiunile este alcătuit dintr-o schemă fundamentală, dominată de un arhetip. Schema e a cavernei în care un căpcăun devorator a înlocuit divinitatea absentă. Devoratorul se complace în tenebre, îşi atrage victimele în cursa întunecoasă pe care o întinde; luminile peşterii sunt false străluciri amăgitoare. Acest arhetip al „omului negru" domină viziunea anticlericală a poetului, împotriva unei religii a bisericii-ca-vernă şi a oamenilor-tenebroşi el proiectează, în *Icoane de lemn*, o posibilă religie naturistă-organică. O asemenea religie fără biserică (loc închis, al tenebrelor, spaţiu-peşteră malign) închipuie Arghezi, atribuind-o poporului: „El cunoaşte alt Dumnezeu, al câmpului întins şi al luminilor boltite" (*27 Octombrie*). Să ne amintim că imaginarul arghezian are în *spaţiul-boltă* o intuiţie originară a sa. Bolta aceasta, care închide şi nu permite transcenderea în indeterminat, reţine şi conţine singurul sacru posibil: pe cel intramundan. O asemenea viziune (repetăm: nu concepţie) a religiosului presupune o credinţă identică cu un elan vital, nu cu supunerea la dogmele unei eclesii. Tocmai o asemenea credinţă a unui necredincios îşi găseşte expresia într-o confesiune a naratorului din *Icoane de lemn*: „Pentru oameni, credinţa trebuie să fie un elan şi nu o realitate îngrădită. Crezi? Cred. Dar ce să cred? Că Dumnezeu şi-a organizat la mea, nevăzută ca un depozit de cereale şi face posibil existenţa, argumentată cu întuneric şi ipoteze, a unui cler şi a unei Biserici? Poate presimt, poate presupun. Dar cine poate *crede*, cu brutalitate şi ostentativ, fără să fie mincinos?" (*Rugăciuni pentru morţi*).

Şi, totuşi, în rare împrejurări privilegiate, unele locuri consacrate sunt graţiate. O biserică (unica înfăţişată ca un loc binecuvântat: Stavropoleos), un ritual (cel regizat şi jucat de mitropolitul Iosif) sunt excepţii în condamnarea generală care planează asupra eclesiei". Mântuirea" acestora este strict estetică, în descendenţa unui Huys – mans, Arghezi estetizează sacralitatea pe care o vede încorporată într-un lăcaş precum mica şi vechea biserică bucureşteană. Analiza textului pe care-l închină acesteia (*Stavropoleos*, în *Icoane de lemn*) revelează natura estetismului „religios" arghezian. Spre deosebire de esteţii *fin de siècle*, Arghezi nu privilegiază artificiul. Stavropoleos nu este pentru el, ceea ce ironic defineşte, după alţii, un „monument de artă", ci – metaforic – un fenomen al naturii graţioase: „O libelulă adormită pe un muşuroi de pământ". Metafora uneşte

condiţiile necesare ale teluricului ferm cu cele ale aerianului. Descrierea totală a construcţiei pune în lumină, prin imaginile alese, natura organică a acestui edificiu: ceară, gălbenuşuri de smirnă, oase, pergament, lemn, chiar şi aur, „bulgări de metal sănătos". Nicio cărămidă, nicio piatra. Alcătuirea însăşi e pasivă, ea nu e descrisă în termenii unei activităţi umane. Ceea ce lucrează în materia ductilă şi sensibilă este „alchimia mileniului", un fel de duh ascuns al timpului, meşteşugari fiind forţele elementare… din stihia soarelui şi a lunii". Biserica emana un har estetic supra sau mai bine zis extraartistic. O similară insulă a graţiei care suspendă grotescul satiricon-ului arghezian întâlnim într-o descriere a gesticii ceremoniale din timpul unei liturghii. Şi de astă dată, salvarea gesticulaţiei umane provine din frumuseţea ei. „Ca o poemă, o liturghie nu se împiedică în cerinţele minţii şi pune-n şir frumuseţi risipite". (*Timpul Mitropolitului Iosif*). Reprezentarea proscomidiei, altă dată (*24 Decembrie*), nu este scutită de ironia Naratorului, în bolgiile pe care le cutreieră acesta, staţiile atestă consecvenţa sa în ambiguitate, o ambiguitate în care ironia îşi subsumează ditirambul, persiflarea refulează apologia, detractarea trebuie să triumfe mereu asupra adeziunii, presupunând-o. Să-tiricon-ul este, în acelaşi timp, o *dare pe faţă* şi o scriitură pe *dedesubt*. Din echivocurile cuvânt'arii, vădind resentimentele cuvântătorului şi mai rar sentimentele sale, se naşte universul *în răspăr* al acestei opere.

Tehnica ambiguităţii este similară în utopia absurdă, *Tablete din Ţara de Kuty*. Acel *nusquam* pe care-l implică orice utopie este foarte relativ în acest op. În niciun caz, el nu se referă la acel *nicăieri* al unui ţinut imaginar, în care utopistul îşi proiectează idealul unei societăţi umane. Prin *Ţara de Kuty*, naratorul se întoarce iarăşi la tărâmul binecunoscut al ţării sale. Este adevărat că unele elemente ale unei Lumi noi, ale unei Americe de fantezie, se amestecă printre cele semnificând indirect o societate românească a timpului. Dar, această societate este tot atât de arghezian-imaginară şi de „utopică" pe cât este acea lume ultracivilizată, modernă, la care face aluzie.

După cum în satiricele sale era incapabil de o fervoare apologetică, tot astfel în această utopie Arghezi nu poate imagina un eden social-politic şi moral. Kuty se află la antipozii Cetăţii Soarelui. Mult mai aproape sunt swiftâanele tărâmuri imaginare vizitate de Gulliver ţevocat dealfel, ca un fel de patron spiritual, la intrarea erou

— Hii-martor şi narator în Kuty land), întrucât cele mai multe utopii au fost prilejuite de explorările şi descoperirile unor regiuni noi ale globului, şi în ficţiunea lui

Arghezi avionul joacă rolul corabiei lui Gulliver. Călăto na este în sine şi prin sine o înstrăinare. Ceea ce produce ea, în acest caz, este – paradoxal – o înstrăinare ce se vrea revelare a autohtonului. Procedeul nu este nici el prea nou. În *Lettres persanes* Montesquieu îşi lua, prin intermediul celor doi orientali în vizită la Paris, distanţa necesară unei priviri detaşate, ironice prin naivitatea simulată. Acei Mnir, Kuic şi Pitak ai lui Arghezi sunt deci înrudiţi cu Rica şi Usbek, persanii lui Montesquïeu. Dar, o altă înrudire se profilează din epigraful de pe frontispiciul cărţii scriitorului român: „Lui François Rabelais". Aceasta este una dintre foarte puţinele dedicaţii argheziene, epigraf pus pe o carte prea puţin rabelaisiană. În privinţa utopiei, abaţia Thélème a lui Rabelais se înscrie printre nostalgicele reverii paradiziace ale unei Renaşteri senzuale şi intelectuale. Nimic dintr-o asemenea utopie în ficţiunea „Ţării de Kuty". În schimb, aceasta participă la categoriile generale ale satiricon-ului, ca şi *Gargantua* ori *Pantagruel*. Omagiul lui Arghezi se adresează artistului cu superlativă fantezie satirică şi marelui deconstructor, în rest o analiză textuală nu poate – pune în lumină decât deosebiri între scriiturile celor doi maeştri ai satirei ironice.

Utopia şi satiricon-ul oferă scheme ce nu se acoperă. O ezitare în fabulaţia argheziană – între „ţara nimănui", acel *nusquam*, America fabuloasă, şi o prea binecunoscută deşi nu mai puţin fabuloasă societate românească – este semnificativă. Naratorul fictiv citeşte, în ziarul *New Ţuţy Herald*, consideraţii despre setea recordurilor. O caricatură a unei lumi hipercivilizate, ultra atlantice, raportată la civilizaţia europeană, se schiţează în jurul „omului expres". În Ţara de Kuty ca şi în America anilor '20 domină prohibiţia. Obsesia economicului vrea să fie de asemenea americană. Dar dacă la începutul periplului noul Guâiver se află într-o „lume nouă" pe încetul imaginarul îşi modifică trăsăturile, în cea mai mare parte utopica Kutyland nu face decât să continue satiricon-ul din *Poarta neagră* şi *Icoane de lemn*. Aceeaşi insistenţă în zona valorilor negativ-estetice, a hidosului, a abominaţiei, a nauseei. În închipuirea monstruosului, libertăţile pe care şi le ia fabulaţia sunt şi mai mari. Exploratorii descoperă „Polul al Treilea", unde se petrec metamorfoze kafkiene şi urmuziene: savanţii

se preschimbă în cacatoeşi. Anatomia „Prezidentei" este detaliată în amănunte atroce. Dincolo de grotescul satiric, imaginarul îşi constituie, însă, categorii proprii. Este zona unei „pure" fantazii, a unor semne arbitrare, zonă ludică a imaginaţiei argheziene. Utopia, pentru acest poet, dincolo de viziunea bine concertată a satiricon-ului permite zburda slobodă a fanteziei, şi, de aceea, nu se vrea supusă rigorilor unui ideal de propus. Astfel, diverse discursuri, precum acela al savantului care prezintă la Academie „Scoica pudica", descoperită de el cu „Spino-zalul", ne introduc într-o sferă a figuraţiei nereferenţiale. O anume intenţie simbolizatoare nu poate fi negată, desigur, nici acestor figuri ale imaginarului. Chiar, în exemplul citat: „Vorbitorul" face o apropiere semnificativă: „… cine ar putea garanta că scoicile acestea nu sunt, de fapt, creierii omenirii despărţite de trup, care s-a pierdut, şi puşi la răcoare, ca piftiile, în două talere suprapuse, gură peste gură, la temperatura frigoriferului marilor neguri subterane?" Simbolismul psihanalitic al scoicii, interpretată ca un sex feminin lipseşte din imaginea acestei „Scoica pudica", (cu excepţia, poate, tocmai a notei „pudica" opusă parcă intenţionat „impudorii" latinului *concha*). În schimb, e prezent un simbolism al cavoului, al criptei umanităţii. O apropiere între *scoică* şi *craniu* (respectiv corpul moluştii şi creier) este originală chiar dacă trimite spre un arhetip cunoscut, acela al scoicii ca loc de retragere, de reculegere. „*Scoica pudica*" îşi are locul în imaginarul arghezian printre spaţiile exigue *cu sens*, însă *benefic*, e o chilie a asceţilor, o sihăstrie: „… oricum l-ai întoarce, el e cu capac, strâns între două paftale, care rar se întredeschid, pentru a lăsa loc unei absorbiri de întuneric beznă, hrana, mâncarea şi băutura unică a bizarului animal". Nu întotdeauna simbolica animalieră trimite spre asemenea zone profunde ale imaginarului. De obicei, bestiarul arghezian este evocat – în utopia sa – pentru raţiuni ludice. Printr-un procedeu retoric, de personificare, animalul abstract la care se referă o expresie stereotipă (de ex.: „nu omor o muscă" – în textul *Universitatea pentru moral*) ia fiinţă, şi astfel un „teoretician al ameliorărilor psihofizice" la care se aplică formula, devine un cultivator al celor mai variate specii de muşte. Descrierea coloniei de muşte, închipuirea unui „arici ortodox", a unui „Mesia galinaceu".

— Cf. G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, cap. *La coquille et les carapaces*.

a unui nobil măgar îmbrăcat, au toate o intenţionalitate în di

c-satiri că.

Jocurile fantaziei eliberate de finalităţile obişnuite ale imaginarului se desfăşoară totuşi, în această operă, pe planurile şi utilizând motivele preferenţiale ale sensibilităţii argheziene. Acestea sunt tratate, însă, burlesc, printr-o parodizare a propriilor fixaţii. Tehnica, de pildă, la a cărei apologie – în imaginar – asistăm în romanul *Lina*, apare redusă la un instrumentar comic (de ex. descrierea funcţionării „Spinozalului", aparat pentru explorat preistoria, sau născocirile tehnice din capitolele *Invenţii*, *Savantul* etc.). Utopia satirică deplasează diatriba şi pamfletul coroziv în zona limitrofă dintre planul referenţial social-moral şi cel de pură elaborare ficţională. Din pendularea între acestea rezultă o dublă tonalitate a d scursului: când tonul libelei satirice cu aluzie certă, când acela al unei reverii utopice. Reverie negatoare, am putea zice arţăgoasă, rară modalitate de tratare în literatura universală. Singurul scriitor în utopia căruia putem găsi unele corespondenţe este Samuel Butler care în *Ereivhon* asociază viziunea utopic-fantezistă cu o ironie subiacentă minând propriile elucubraţii în fondul şi în forma lor.

Dacă structural, ca *satiricon*, *Tablete din ţara de Kuty* pot fi apropiate de celelalte tablete din care sunt alcătuite *Poarta neagră*, *Icoane de lemn* şi chiar *Pravila de morală practică*, în schimb, ca *utopie*, prima scriere face apel la o anume naivitate simulată, profund ambivalenţă: ea conţine atât elementul negativ al unei invective, al unei degradări, cât şi pe cel pozitiv, al unei înnoiri, al unei proiecţii posibile. Toate stările – sociale, morale – sunt trecute prin acest dublu filtru. Aluziile se asociază – aoa-rent ingenuu – cu pseudoaluziile. Politica statului, administraţia civilă şi fiscală, justiţia, medicina, învăţământul, ştiinţele şi artele, sporturile chiar şi firește veşnicul obiectiv al vervei satirice argheziene, Biserica, sunt pe rând supuse acţiunii corozive a *recunoaşterii* ironic-naive. Partidele politice se înmulţesc prin sciziparitate ca şi microorganismele; „bărbăţia de Stat" e o stare a fizicului şi a moralului comparabilă cu harul: „omului de stat" îi este opus „omul fiscal" privit în diverse ipostaze; anarhic" babilonie a literaturii" este reglementata Utopia rezidă în proiectele unor reforme absurde – * «J vătământ, medicină, justiţie etc. – expuse cu o candoare prefăcută. Mai directe, lipsite de ambiguitate sunt diatribele la adresa celor mai diverse apanaje ale civilizaţiei moderne. Arghezi nu este, cu toate acestea un antimodernist. Fervoarea sa

pentru tehnicile unei lumi instr-nentalizate este o mărturie. Un „boxer profesionist" face apologia". nobilului sport" pe care-l exercita. Sportivul este un artist, atelierul său fiind „pretutindeni, ca şi al poetului. Probleme de circulaţie rutieră îl preocupă (tratate serios şi grotesc, totodată).

Absurdul, în economia acestei utopii joacă rolul unei pedagogii negative, demonice, a unei mefistofelice mutaţii prin negativ spre un statut, spre o acţiune pozitivă. Printr-o răsturnare dialectică, această cvasipedagogie a absurdului indică *sensul* în care trebuie căutat (în spiritul arghezian) un etos pozitiv, unica ieşire posibilă din absurd. Acest etos nu e, firește, expus în precepte, nu e constituit într-o etică a comandamentelor care ar presupune existenţa unei autorităţi absolute de la care să emane legea. Nicio asemenea lege nu există. Utopia nu este construită pe schema unei legităţi. Ea trădează, mai degrabă, o morală provizorie în sensul cartezian al cuvântului. O asemenea morală nepreceptistică întemeiată pe experienţa cunoscătoare a unui moralist, caracterolog şi artist plăs-muitor de figuri „caracterizate" până la exces, vom întâlni în *Pravila de morală practică*. Structural, această lucrare a vizionarului moralist este o continuare a satiricon-ului din textele analizate în acest capitol, ca şi (cu excepţia unor evaziuni ale imaginaţiei ludice) a utopiei absurde închipuită fragmentar în *Tablete din Ţara de Kuty*.

Subiecte: arta naratorului

Suma narafiunilor *Voluptatea istorisirii Performanţa narativă* Decameron? Fascinaţia *obiectului* Dislocarea *realului şi a sintaxei* Structura *metonimică* Condiţia *clovnului* Macabrul *Teroare şi umor* Monstrul Pouesâiri extraordinare Fin de siècle Mecanica absurdă Fantastic *şi absurd Pantomima* social-moral a *Cafeneaua* < *Foiletoane Poante şi incipituri*

Descoperirea., unui ciclu de aproximativ o sută de proze scurte, naraţiuni pline de un epic alert, alcătuind un fel de *Decameron*, constituie poate cea mai mare surpriză a unui cititor ce parcurge perseverent integrala arghezianâ. Cititor neprevenit, căci nu a întâlnit vreun comentariu critic care să interpreteze aceste texte, să le fixeze un loc în suma operelor scriitorului. Cele peste o sută de „Subiecte" *, inegale ca valoare estetică, simptomatice ca valoare indicativă pentru reconstituirea imaginarului ar

— În ediţia *Scrieri*, volumele 15 şi 16 cuprinzând aceste ficţiuni

au fost intitulate „Subiecte". Dar asemenea scurte povestiri se găsesc risipite şi prin alte volume. În volumul *Răzleţe* (Edighezian, alcătuiesc, fără îndoială, un totum discernabil în trăsăturile comune ale structurii narative, în prezenţa unor motive, şi chiar în finalitatea urmărită de narator. Aceasta din urmă este, mai evident decât în orice alt text arghezian, divertismentul, o anumită delectare estetică ataşată formelor străvechi ale povestirii. O voluptate a istorisirii, ce îşi este uneori sieşi suficientă, poate fi remarcată (nu fără uimire – dat fiind cele ştiute despre scriitr) în aceste proze. Ele reprezintă chiar în substanţa lor, e... îl vom vedea, un triumf al narativului „al unui epic pur. „Subiectele" sunt înainte de toate fabule; discursul narativ cade pe un plan secund, ceea ce, adeseori, nu slujeşte la desăvârşirea lor artistică. Dar, oricum, ceea ce este relevant în totalitatea acestor proze este *performanţa* narativă. Este evidentă capacitatea de a genera anumite structuri (sau coduri) narative date. Această performanţă devine însăşi raţiunea de a fi a textelor. „Subiectele" sunt pretexte narative.

Lipseşte, desigur, în seria acestui „Decameron", ceea ce constituie tocmai sistematica Decameron-ului. Inse-rierea naraţiunilor, legarea lor într-o ramă epică generală, comună, nu există. Totuşi, observăm grija naratorului de a-şi schimba „vocea", de a adopta mai multe măşti, de a introduce mai mulţi naratori fictivi. Pe de altă parte, ca şi în opera lui Boccaccio, ţesătura narativă arghezian abundă în convenţii, în motive şi personaje tipice, în scheme şi formule-şablon. S-ar putea face o clasificare a tipurilor narative urmărind angrenajul subiectelor în fabulaţie. Nu lipseşte o sistematică a acestor ficţiuni pe care vom încerca să o schiţăm.

Dar mai întâi, să considerăm punctul de vedere al naratorului în legătură cu obiectul naraţiunii sale. Ca şi în judecarea critică a speciei romaneşti, şi în ce priveşte tura pentru literatură, 1965) au fost pentru întâia oară adunate °ITN – ifr! i-parte a Prozelor ce au intrat în cuprinsul volumelor 15 şi 16 din Scrieri, precum şi alte câteva nepublicate în această culegere.

cuvânt.

Folosim termenul în înţelesul dat de Chomsky acestui genul scurt, ironia arghezian îşi află motive de a se desfăşura.

Ironia aceasta se aplică înainte de toate asupra unei arte ca reprezentare imediată a realului. Ficţiunea, crede scriitorul, are

dreptul la o auto-determinare în raport cu planul referenţial obiectual. Ştim că „arta" fotografică era, conform criteriilor estetice adoptate de Arghezi, echivalentă cu non-arta. „Realismul" narativ este nu o dată ironizat în chiar textele narative ale scriitorului. Astfel unul din „Subiecte", *Regele*, subintitulat, bineînţeles ironic, *Năravde romancier*, începe astfel: „Stăm cu nevastă-mea, în salon, şi ne uitam la foc – *povestea blajinul prozator realist* (subl. n.). Era pe la orele zece seara, pe un ger năprasnic, şi înghesuisem în vatra căminului nostru, vastă ca luna roşie în răsăritul ei la orizont pe ceaţă, toate lemnele din coridor". Şi povestirea continuă pe acelaşi ton „blajin", pentru ca naraţiunea (conform unei moderne estetici a conjugării extremelor) să debuşeze într-o istorie prea puţin „blajină". Sarcasmul scriitorului este identic şi atunci când evocă un alt povestitor, acesta din urmă „realist viguros". Aceasta nu înseamnă că estetica sa narativă ar privilegia o viziune subiectivă indiferentă oricărui plan de referinţă. Arghezi preferă, dimpotrivă, obiectivitatea viziunii, impasibilitatea detaşată de sine, ataşată la obiect, a naratorului. „Cine vrea să fie1 imparţial trebuie să nu curme desfăşurarea evenimentelor, ci să le asiste cu impasibilitatea unui binoclu". Am observat uneori, în modul în care scrie Arghezi (şi îndeosebi în modul în care scrie prozele sale) o fascinaţie a obiectului, mai ales când acesta e constituit de un element „natural". Ne amintim exerciţiile unui mare poet al imaginarului absurd, Franz Kafka, o adevărată digitaţie a scriiturii realiste: autorul *Procesului* nota în caietele sale cele auzite sau văzute în stradă, în chiar momentul desfăşurării faptelor. Tehnică a procesului-verbal pe care o vedem aplicată (mai, puţin ca un simplu exerciţiu) şi de scriitorul nostru, în ograda sa. Dar, tot ca şi Kafka, Arghezi îşi propune desfigurarea realului, dislocarea faptelor sau imaginilor date. Unul din eroii săi, un excentric puţin mizantrop, ajuns în ţara helvetă la o saţietate de carte, dar şi de natură, observă: „Poeţii nu au scrisaşa cum au simţit. Viaţa trebuie desfigurată şi coruptă, şi adevărul plat şi elementar trebuie dislocat şi falsificat, ca să existe". (*Scurtă poveste a unui suflet nefericit*). Ca să existe, firește, pe plan literar. O asemenea dislocare reprezintă actul însuşi al intervenţiei artistului – atât în planul de referinţă cât şi în acela al limbii. Realul ca şi sintaxa se cuvin „dislocate" în artă. Aceasta fără ca obiectul (care este *obiect al naraţiunii*, nu al realului) să-şi pl. dă din valoarea sa. Arghezi nu propune şi nu practică o naraţiune cu tâlcuri ascunse. „Subiectele" (spre deosebire, deci, de

poeme) constituie o scriitură plană exemplară. Fabulosul nu este lipsit de semnificaţii, dar nici de un statut obiectai al său. Naratorul refuză discursul alegoric, simbolurile, emblemele încifrate. Pentru el, ca şi pentru unul din eroii săi – un preot-literat – naraţiunea nu vrea să povestească altceva decât povesteşte. Personajul acesta scrisese o „povestire morală" intitulată *Racii*. Or, cum spunea el: „Nu era niciun «sistem indicativ» în istorioara mea şi nicio – «durere înălţătoare –, e adevărat, ci numai nişte raci". Ceea ce nu înseamnă, recunoaşte acelaşi erou, că sensurile descoperite de critici şi neştiute de autor n-ar exista în scrierea sa. „Nu poţi şti toate înţelesurile unei bucăţi pe care o scrii, şi adevărata lucrare literară trebuie să aibă cât mai multe, gândesc eu". Tot aşa gândea şi Arghezi.

Aşadar, să ne oprim la „raci"; să nu căutăm în aceste *Subiecte* altceva decât ne oferă ele. Structura eminamente metonimică a acestor proze (cu foarte puţine excepţii) elimină orice interpretare metaforică a lor. Aceasta, cu excepţia acelor puţine cazuri în care, alegând un „subiect" din lumea artelor, naratorul pare să-şi spună: *de te narratur fabula*.

Înţi-adevăr, remarcăm în acest corpus al naraţiunilor trei ficţiuni pe tema circului, a condiţiei clovnului, deci a artistului. Cele două volume de *Subiecte* se deschid fiecare printr-una din aceste povestiri. Prima – *Cir-a* – eSte confesiunea unui clovn care a cunoscut o adevărată conversiune la „anarhia splendidă" ce batjocoreşte preocuparea meschină, organizată, de avuţie, opulenta burgheză. Istoria celui care a ales „spontaneitatea şi neprevăzutul" clovneriei, izbutind în rolurile". clovnului tâmpit", descrierea gesticii artistului care improvizează (căci faţă de actorul-interpret al unui text străin, clovnul e un artist al improvizaţiei, deci al creaţiei continui) devine o apologie a condiţiei creatorului *ex nihilo*, şi o pledoarie pentru proiecţia liberă a insului creator în lume: „Caută bine" – afirmă clovnul – „să descoperi adevăratele vopsele ale sufletului tău şi mâzgăleşte lumea cu ele". Acest text este unul dintre foarte rarele „subiecte" în care discursul naratorului pare să depăşească fabula, să o înghită. Dar chiar apelul final al eroului nu este decât expresia elanului său creator, al „anarhiei" sale superbe. O asemenea voinţă de a „mâzgăli" lumea cu culorile sale îl animă pe făuritorul ficţiunilor (în cele din urmă pe poetul unui univers fabulos). E o voinţă derea-Hzatoare ce-şi găseşte întruchiparea în făptura unor funambuli.

„Sunt un clovn reformat…" – începe a doua confesiune naratorul fictiv din *Pisica rapidă*. Destin mai bizar decât al celui dintâi şi nu lipsit de tragicul eşecului caracteristic destinelor similare de „artişti" din ficţiunile lui Kafka. Descrierea amănunţită a ciudatei pantomime pe care o reprezintă clovnul jucându-şi rolul în „Pisica rapidă" evocă precizia halucinantă, tragic-grotescă, a viziunii kafkiene. Scenă de balet mecanic jucată de omul travestit în animal, metamorfozat în făptura pe care o simulează, închipuirea condiţiei artistului drept aceea a unui simulant superior, apologetică şi de astă dată, nu mai e propusă ca un model.

Cu atât mai puţin în povestirea *Omul-şarpe*, fabula clovnului, al lui August-cel-dezabuzat, scârbit de propria sa condiţie. Confesiunea sa este aceea a unei minciuni şi a unei imposturi devenită natură. „Animalele nu se contrafac, izmenite ca mine în meseria mea…" Abia acest al treilea clovn arghesian ajunge să demonteze ficţiunea artistului-creator. Nici el nu este mai puţin conştient decât comparşii săi, din cele două povestiri, de virtualităţile „creaţiei". Şi el ştie că în meseria sa aparent hilară „e un fond adânc de posibilităţi". Dar descrierea scenei reprezentate, a unei aşa-numite „Simfonii Habile", nu este – ca în *Omul-şarpe* – nostalgică, ci demistificatoare. Gesticulaţia simulatorului plagiază gustul vulgar, grotescul ei nu e înnobilat prin tragicul conştiinţei, ci degradat prin luciditatea critică a aceleiaşi conştiinţe. A mâzgăli lumea nu mai e un elan fericitor, nici nu e gestul unei nereuşite sublime, ci e o simplă „ruşine". Creaţia artistică nu proiectează o altă ordine, nouă, ci e o dezordine funciară. „Bucuria vocaţiei este că trăim în contrabanda; ierpetuă a noţiunilor monotone, şi dezordinea, care-i ordinea intimă a meseriei, m-a atras mai mult la circ decât la filosofie".

Însuşi faptul că analizând aceste texte se poate extrage un „mesaj" discursiv indică funcţia metaforică a imaginilor fabuloase. Circarul este (ca şi „trapezistul", ca şi „cântăreaţa Jozefina" din prozele lui Kafka) o figură parabolică. Cele trei ficţiuni ale ficţiunii sunt puse nu întâmplător *en exergue* în volumele în care scriitorul şi-a adunat *Subiectele*. Apologet şi detractor al mimei şi pantomimei artistice, Arghezi arată parcă spre funciara ambiguitate a ficţiunii. Indicaţia e trecătoare, învăluită în grotesc, în *neseriozitatea* pe care scriitorul o atribuie oricărei concepţii. Discursul fabulelor amintite este şi el mascat, sub grima caraghioasă, derizorie a personajelor oare-l

proferează. De-aici încolo, comedia poate începe fără grijă. Ficţiunea, în *Subiectele* naratorului, este regină.

Mai spontană decât în alte scrieri ale sale, decât în poemele cenzurate mai sever de o *Wille zur Form*, mai „naivă" decât în prozele polemice regizate de o logică pasională, fantazia îşi poate urma căile sale privilegiate. Un examen psihocritic al autorului s-ar putea sluji de aceste texte ca de mărturiile unor obsesii, ca de expresiile unor complexe preaîntime. Neinter &sându-ne acest aspect al lor, vom analiza câteva din câmpurile de forţă ale imaginarului arghezian.

Cel dintâi dintre acestea este un câmp evenimenţial dominat de prezenţa macabrului. Violenţa, crima nu oferă materia unor naraţiuni pentru a pune în valoare iscusinţa unui agent al ordinii, al unui urmăritor, ci pentru valoarea în sine a senzaţionalului atroce, a oribilului. Sinistrul, terifiantul (cu subspecia sinistrului tragi-comic) aparţin acestui spaţiu al imaginarulin. Desigur, moartea în diverse ipostaze ce nu sunt cele „buhe", moartea violentă reprezintă nodul central al unor asemenea ficţiuni. Ele se

pot apropia de o specie a nuvelei naturaliste extrasă ca

„Subiect" din faptele-diverse. ale jurnalelor „şi, mai mult, chiar din aceste fapte-diverse. Vom vedea, de altfel, că

cele mai multe din „subiectele" argheziene se prezintă ca nişte augmentări, sau literaturizări ale unor „fapte divejse" jurnalistice. Faptul-divers reprezintă o cultivare a senzaţionalului, ca şi povestirea cotidiană, vorbării";

curentă magnetizată de anumite teme printre care cele ce cultivă macabrul, înrudite cu cronica senzaţională şi cu această povestire-pălăvrăgeală, ficţiunile argheziene extrag dintr-o substanţă adeseori trivială, de un evident

„Prost gust" vulgar, tot ce ele pot oferi ca *senzaţional estetic*.

Unele ficţiuni prezintă întâmplări macabre şi îndeosebi crime săvârşite printr-un straniu concurs al împrejurărilor. Ceea ce sporeşte senzaţionalul unor asemenea l „Subiecte" este faptul că gestul fatal e. săvârşit. asupra. unor apropiaţi dragi.] Un judecător îşi ucide tânăra soţie, iubită, înăbuşihtRT într-un joc drăgăstos cu perinile (*De-a pufurile*). Un tată, portar al Universităţii, este satisfăcut că sergentul de stradă descoperind un hoţ pe acoperişurile înaltei scoli a tras câteva focuri, iar individul s-a prăbuşit în gol. Era fiul somnambul al portarului, pe care acesta, fără să-l recunoască, îl mai izbise cu piciorul

când agoniza însângerat pe caldarâm (*Luna*). *O* mamă îşi torturează fiul, intelectual rafinat dar nevolnic, pe care nu-l înţelege, asupra căruia – emaciat de boală – îşi revarsă întreg veninul unei existenţe joase de mahala (*Grigorescu*). Un om superior, de certă valoare spirituală, se dovedeşte un criminal sadic. Acest *Subiect pentru un romancier*, în care se istoriseşte ciudata mărturisire *în articula mortis* a unui arhimandrit savant, poliglot, având stofa profeţilor mâniei, a răzvrătiţilor, care suprimă o serie de personalităţi publice răspândind o vermină misterioasă, este un „subiect" semnificativ pentru literaritatea voită a ficţiunilor argheziene. Căci, dacă prin tema lor, aceste „subiecte" aparţin unui gen al naraţiunii populare, prin poziţia Naratorului faţă de povestirea s-a prin tonul, prin optica sa, ficţiunea se decantează de scoriile imaginarului trivial. Tocmai pentru a-şi menaja o distanţă faţă de cele narate, Arghezi introduce în ficţiunea sa un intermediar, naraţiunea petrecându-se pe un alt plan narativ decât faptele narate, întrucâtva în felulrici arii la al doilea grad al naraţiunii din *Povestirile* lui Vasile Voiculescu. De asemenea, cu toată grija de a lumina direct, fără milă, *obiectul* macabru, în ficţiunile sale, grijă în care se întâlnesc naturalistul setos de documente crude, omul rudimentar ce se delectează conteni-plând spectacolul oribil, dar şi estetul *fin de siècle* savu-rând ciocnirea violentă a imaginilor şi a culorilor, complăcându-se în imaginarea atrocităţilor (să amintim doar *Trâonlo della Morte* al lui d'Annunzio pe care Arghezi putea să-l cunoască), cu toată această atenţie divers alimentata a naratorului-foiletonâst nu-l vom vedea niciodată pe Arghezi urmând unele căi de minoră rezistenţă ale povestirilor din categoriile amintite. Printre altele nicio cedare ispitei melodramaticului, ataşat de cele mai multe ori la înfăţişarea unor fapte epice din acest spaţiu al imaginarului, în proiecţiile macabrului, ale oribilului, participarea afectivă este voit nulă. Povestitorul preferă – cum spuneam – o răceală obiectivă, impasibilitatea binoclului. Sau, în acea ramă narativă care instituie planul secund al povestirii, el introduce un unghi de vedere ce deviază ficţiunea într-o direcţie umoristică. Estetizare şi pe acest plan al naraţiunii, eliberată de propria ei atrocitate.

Macabrul se asociază, astfel, adeseori cu comicul. Un medic se prăbuşeşte peste bolnavul pe care-l cercetează şi moare f o *moarte senzaţională*). Detaliile acomodării între medicul decedat şi clientul său mort sunt de un grotesc sinistru. „Bolnavul era singur cu medicul

lui, singur cu cadavrul încă în viaţă al medicului. El ştia că medicul purta o dantură falsă şi, ca să nu-l lase să o înghită şi să se înece cu ea, îşi strecură degetele în gura lui (a se evoca muşcătura strigoiului!), şi trase afară gingiile de cauciuc şi dinţii de porţelan ai aceluia care fusese un medic priceput şi iubit. Măsura nu a fost salvatoare şi, rămas cu propriile lui gingii, medicul putu muri, în vreme ce proteza lui, în valoare de patrusprezece lei, surâdea izolată de buzele proprietarului în aşternut: situaţie sinistră". Dar mai ales grotescă. În *o călătorie pe mare*, seria atrocităţilor declanşată – ca într-o „povestire extraordinară" de Poe – de către un straniu căpitan sadic, şi culminând într-un naufragiu, are, prin alura naraţiunii, prin acumularea calculată a dezastrelor, în sfârşit prin tonul umorului negru, caracterul unei bufonade, înţelegem că oribilul, atrocele din câmpul imaginarului arghezian implică un joc, un joc macabru desigur, dar nu mai puţin un joc. Cea mai violent-sângeroasă dintre „subiectele" povestitorului este o scenă de linşaj în timpul unei serbări carnavaleşti (*Un linşaj*). Povestirea – dintre cele mai *negre* ale ciclului – este o arlechinadă tratată în modul Dansurilor macabre. Un preambul istoric amintind originea legendară a mascaradei dintr-un oraş aruncă o umbră ominoasă, ca o fatalitate de rău augur, asupra serbării. Balul mascat din străzi, desfăşurare a serbării carnavaleşti populare, atinge apogeul în scena de o violenţă extremă a unei lupte între două măşti cu asistenţa mulţimii, scenă descrisă în toată oroarea ei. Masa anonimă a măştilor joacă rolul unei divinităţi polimorfe, criminale. Travestiul pestriţ îngăduie dezlănţuirea bestialităţii, dar totodată reduce oroarea asasinatului la futilitatea unui joc neghiob. Arta povestitorului (amintind-o pe aceea a poetului-vizionar din *Flori de mucigai*) rezidă tocmai în eliberarea suportului narativ, al materiei epice de greul, de fixitatea ei, şi angajarea imaginilor, a figurilor în schemele unui joc ingenios articulat. Nu în zadar, „subiectele" cu clovni domină acest ciclu al naraţiunilor argheziene. Procedeele de compoziţie sunt formale (ne-implicând, desigur rigorile prozodice sau prozastice) aceleaşi într-o proză ca *Un linşaj* sau poezia *Sici*, *bei*. În sfârşit, ceea ce-l atrage pe povestitor într-o asemenea temă este, în afara unei propensiuni spre imaginarea violenţei ca atare, realizarea adevărului-minciună al naraţiunii într-o ficţiune care ea însăşi comportă, prin materia ei, travestiri, simulări şi disimulări.

Asocierea terorii cu umorul în numeroase din naraţiunile lui

Arghezi face ca acestea să-şi întemeieze interesul pe existenţa unor contradicţii existenţiale pe care naraţiunea le prezintă fie prin intermediul unor evenimente din serii diferite, fie prin confruntarea unor serii evenimenţiale ce determină atitudini contrare faţă de unul şi acelaşi eveniment, în *Asasinul* asistăm la coşmarul nocturn a, anui ins, închis în casă, care se vede ameninţat de un asasin ce vrea să intre, întrucâtva o noapte de halucinantă teroare, ca în o *făclie de Paşti*, în zori asasinul se dovedeşte a fi un drapel de doliu atârnat de la etajul superior unde decedase preşedintele Senatului. O pisică stârneşte sadismul latent al unui ins care alungă animalul în flăcări. Printr-o pervertire a interpretării, totul îi apare eroului-narator („blajinul prozator realist") o joacă, o înfruntare a orgoliului animal (*Regele*). Un ins păţeşte, de emoţie, o ruşine fiziologică la catafalcul amicului său, ceea ce transformă jalnica adunare într-o adunare hilară (*Un sentimental*). Echivocurile ironiei agrementează aceste naraţiuni mereu în echilibru instabil între excesele ororii şi cele ale unui comic brutal. Aliajul swiftian poate fi recunoscut într-o povestire ca *Proprietarul*, listă a „metodelor" de terorizare amintind sfaturile pe care autorul lui Gulliver le da servitorilor sau Modesta *propunere a* aceluiaşi *pentru a împiedica copiii săracilor din irlanda de a trăi pe spinarea părinţilor lor*. Se află un punct la confluenţa gestului brutal proiectat de o imaginaţie ce se complace în figurarea exceselor, ca râsul care dezleagă o crispare, punct în care se situează nodul central al unor ficţiuni argheziene. Figura exasperatului dezumflat, a violentului care-şi rezolvă pornirea printr-un gest rizibil îl urmăreşte. Furia se diluează în zgomot cacofonic. Căci oribilul sau macabrul nu este niciodată tragic, ci trezeşte (tocmai prin excesul său, prin spectacolul estetizant pe care-l oferă) râsul eliberator, în povestirea *Admiratorul* (care corespunde unei situaţii similare din *Icoane de lemn*) un scriitor excedat de manifestările intempestive ale unui admirator asmute buldogul englezesc asupra lui care-l sfâşie. Un sinucigaş se precipită spre apa care urmează să-l înghită şi cade într-o baltă mâlsasă spre hazul spectatorilor (*La pescuit*). Vocabula trist-resemnată „s-a prăpădit" pe care o foloseşte ţăranul Ioniţă se dovedeşte prin cumulul excesiv de morţi la care se referă plină de un umor negru (*S-a prăpădit*). „Prăpădirea" exprimă o mutaţie a tragicului în firescul banal: catastrofa umană morală devine una naturală-intemporală. Tragi-comicul rezidă în placarea naturalului

asupra moralului. Tragicul se revelează grotesc.

O sursă de asemenea mutaţii cultivate de autorul acestor ficţiuni se află în figura *Monstrului*. Abundenţa istoriilor cu monştri, printre naraţiunile sale, îşi are motivaţia aproape similară cu aceea a prezenţei macabrului şi ororilor în aceleaşi texte. Trebuie să accentuăm natura foiletonistică a *Subiectelor*. O anume apetenţă a imaginarului arghezian se satisface acomodându-se cu cerinţele tematice şi formale ale literaturii de senzaţie foiletonistică. „Monştrii" constituie numere de atracţie ale spectacolului şi povestirii populare, ca şi ale gazetăriei de senzaţie. Descrierea teratologică reprezintă în sine un spectacol, iar diformităţile, anomaliile se asociază, în imaginar cu vampirismul, natura spectrală, cu enigmele ori-fiante. Un avorton ghebos face ideologia diformităţii sale, în urma unei jigniri pe care o suferise: „Acolo mi s-a revelat noţiunea că noi cocoşaţii suntem o elită, un fel nou de-a fi al omenirii..." (*Ghebinsky*). De aici o întreagă mişcare pentru propagarea „crezului ghebos", o etică, o estetică nouă a unghiului scalen etc. Caricatură a supraomului nietzscheian, ghebosul e un profet al unei noi religii. Dar, în genere, monştrii povestitorului nostru sunt mai puţin intelectualizaţi. Galeria teratologică este pitorească şi provine din fauna clinică a avortonilor (*Maternitate*) sau a mutilaţilor (*Corpuri delicte*). Admiraţia estetică aplicată unor asemenea malformaţiuni sau rămăşiţe informe ale naturii reprezintă poanta oribilă a acestor texte. Medicul admiră ochii unui nou-născut pe care l-a moşit şi despre care ni se spune că: „... avea capul lunguleţ în creştet şi bărbia absentă, ca la peşti. Păros ca un dihor, blana îi ajungea până la sprâncene, de care o separa o frunte de un deget..." Familia admiră încântată apendicele eKtras după o operaţie de hemoroizi din corpul aparţinătorului lor. Un anumit sadism al imaginarului ce se complace în surprinderea „pe viu" a unor asemenea mizerii fiziologice (la care se aplică în mod necesar naivitatea sau perversiunea morală a celor din jur) reprezintă de fapt o altă tendinţă spre estetizarea faptelor scoase din ordinea „naturală". Vizionarul poet al monstruosului îşi periile uneori să prezinte tablouri dintr-un satiricon se (: l în care figurile toate sunt ilustraţii ale unei anatomii patologice. „Gâlci rău distribuite, proeminenţe ve-getaline, depresiuni neiertate, târşiri şi strâmbături estetic dureroase, circulau cu stil şi în atitudini, prin salon. Un colier de perle splendide se ivea pe o piele onctuoasă, de liliac. Prin parfumuri subtile se filtra o amintire de miros de şoarec. O

bărbie osoasă, destinată maxilarului cu barbă al unui sfânt bizantin, decora decolteul soţiei unui mare bancher teosof. Dintr-un gâtlej indantelat cilindric, de locomotivă, vibra o voce borsită de portar" etc. etc. Putem urmări în această naraţiune (*Dezastrul*) funcţionarea mecanismului fanteziei argheziene. Seria diformităţilor se prezintă sub forma unei acumulări augmentative, ca spre un climax ai ororilor. Culminaţia o reprezintă – într-o mişcare tipic argheziană – demascarea singurei frumuseţi perfecte ce străluceşte prin unica şi evidenta ei perfecţiune în acea adunare de monştri. Degradarea bruscă, reducerea sublimului la hidos depăşeşte prin efectul estetic al surprizei descrierea diformităţilor ce tinde spre monotonie. Momentul demascării frumuseţii, în această povestire ca şi în alte texte ale poetului indică un resort esenţial al esteticii sale. Efectul, de astă dată, nu este calculat, desigur, cu mijloace de cea mai înaltă categorie. Dar ce este „înalt" într-o asemenea materie? Iată tabloul: „Şi atunci văzurăm toată splendoarea dinţilor ei sidefini sărind afară din gura contesei, descriind un arc licăritor prin aer, şi scufundându-se în castron, în sosul olandez. Buzele contesei căpătară deodată un gol de buzunar gol şi se turtiră ca o pungă". Ştim prea bine că, din coruperea sublimului, acest artist al calculului extrage uneori efecte de surpriză artistică mult superioare unei asemenea scene de cronică a scandalurilor mondene.

În galeria monştrilor încap şi monştrii benefici (Moise, Barabas) descrişi însă, fără cruţare, cu aceeaşi minuţie plastică. Uneori monstruozitatea se asociază cu nebunia şi naratorul se apropie în istorisirea câte unui asemenea caz de un sublim al ororii încercat doar în unele pagini ale literaturii expresioniste (*Ucigă-l toaca*, *Toader nebunul*). Monstrul e un om ieşit din comun, un caz extraordinar, şi tocmai acest caracter de excepţie îi acordă – în ochii naratorului – interesul estetic. Eroarea naturii poartă un stigmat „de dincolo", deci, insul marcat intră în categoria aleşilor unei divinităţi absurde-batjocoritoare. Ceea ce adaugă la interesul estetic al unor asemenea cazuri este enigmaticul ataşat de ele. Să nu uităm că aproape toate *Subiectele* lui Arghezi aparţin unei literaturi senzaţionale, în care enigma, menajarea efectelor până la o poantă finală, suspense-ul epic joacă un rol însemnat. Aceste *Subiecte* ar putea să poarte subtitlul „povestiri extraordinare" căci substanţa lor este în mare parte furnizată de evenimente ieşite din comun, de excepţii enigmatice.

Tipul naraţiunii senzaţionale este acela al erorii judiciare

descoperită *in extremis* printr-o confesiune, un fapt subit revelator. Un preot catolic e condamnat la moarte, fiind acuzat de o crimă pe care n-o recunoaşte, săvârşită asupra unui confrate, acuzaţie de care nu se apără cum se cuvine. O bătrână mărturiseşte, pe patul morţii că ea a fost ucigaşa şi că se mărturisise preotului învinuit înainte de arestarea acestuia. Secretul confesionalului fusese ţinut cu preţul vieţii (*Secretul*). Un asasin îşi face depoziţia în faţa judecătorului. A săvârşit şase crime, dar nu e un asasin comun. „Sunt o victimă a spiritului de acurateţe" – declară el – „nu un asasin ordinar, sunt un revoltat şi un compensator. Sunt un estet fanatic şi-mi fac datoria, consecinţa principiilor mele bine stabilite, ca un călugăr medieval". Visul criminalului-estet (din stirpea unor eroi ai lui Wilde) este acela de a se transforma într-un actor de spectacol tragic. Asasinatele sale sunt ale unui actor ce joacă un rol, sunt „crime de imitaţie" iscate în lupta., cu frumosul şi cu adevărul". Ca un adevărat estet wildeian, asasinul îşi alege victimele printre monştrii care lezează simţul său estetic. Totul: victima, intenţia, metoda crimei, se află sub zodia unui triumf atroce al esteticului. Ca un justiţiar al frumosului, criminalul dement se vrea o Providenţă misterioasă: „Estetica servită de prafuri aeriene, de molecule studiate, de atomi şi lor: misterioşi e ideală. Am înţepături mistice şi masaje de L. distanţă decisive. Pot ridica braţul şi covârşi cu neant la singura comandă a degetului întors imperativ". Acest Nero – histrion şi criminal –, unul din figurile „extraordinare" ale naraţiunilor argheziene este epura în imaginar a estetului *fin de siècle*. Corespondenţelor wil-deiene H se pot adăuga cele din *Contes cruels* ale lui Villiers de l'Isle-Adam, ca şi din unele romane ale lui d'Annunzio. Dar romantica târzie, refugiul unui Villiers sau Barbey d'Aurevilly în fantastic şi medievali ţaţe nu corespunde modalităţii, de o modernitate lucidă, a naraţiunii ironice, argheziene. Ironie subiacentă, care circulă asemenea unui animalicul subtil-rozător în subtextul naraţiunilor. „Omul extraordinar" din aceste „povestiri extraordinare" este, de obicei, posedatul unei psihologii absurde. Enigma lui se dovedeşte uneori derizorie, alteori, ireductibilă, hermetică, precum spiritul unui psihotic. Faţă de acesta, naratorul fictiv este de obicei un demistificator ce nu se supune mistificărilor decât parţial, şi oarecum de dragul experimentului. Spiritul acesta experimentator îi aparţine întrucâtva chiar naratorului real, lui Arghezi, explorator în necunoscut. Cât de „sinceră" pare o asemenea confesiune a unui complex al demascării

contestatoare în gura unui personaj-martor şi narator: „Psihologia noastră suferă de acest soi de crâncene absurdităţi, care te silesc să descompui cu enervare şi imaginile cele mai pure ale unui ideal proferate o viaţă întreagă – să contestez! o frumuseţe care te-a robit, să zirmigi laurii şi rozele cu care singur ai încununat o ipoteză, să vrei ca florile ce ţi-s mai parfumate să pută ca nişte cadavre" (*Elucubraţii*).

Unei sfere a imaginarului *fin de siècle* îi aparţine ficţiunea cea mai stranie, mai rafinat elaborată dintre aceste *Subiecte*, textul intitulat *Lotăr*. E o proză esenţial poetică, o reverie muzicală, a cărei substanţă decantată voit de orice „prozaism" este în toate elementele ei – temă, motive, articulaţii stilistice – de un estetism „decadent", însăşi structura piesei – „cutie" narativă închizând o altă „cutie", care ascunde la rândul ei o alta, preţioasa – reflectă alambicarea formală a acestei proze. Naratorul ascultă o convorbire, iar aceasta îi descoperă doar lineamentele vagi ale unei stări lirice mai degrabă decât peripeţiile unei aventuri epice, în nucleul acelei „stări" se ascunde un mister nerevelat întru totul. De altfel, totul e scufundat în straturi de pâclă, liniile sunt estompate, istoria se pierde în incertitudinea aluziilor, a sincopelor povestirii *à bâtons rompus*. Interlocutorii sunt de un rafinament studiat; „sintaxa cugetării lor" este complicată. „Le sunt cuvintele căutate, alterate intenţionat, ca şi cum ar voi fiecare să fie obscur şi greu înţeles de celălalt; judecând frazele lor întrerupte, colorate de atitudini oportune, pline de dramă şi mister, s-ar crede că ei se produc într-un cenaclu de auditori isteţi". Artificiile sunt cultivate cu grijă, naraţiunea fictivului narator fiind ea însăşi suprem artificioasă. Atmosfera e decorativ încărcată ca a unei scene în „stil 1900": cupe de „alcool violaceu1", „arabescul ţigărilor ca un bumbac eteric", „reliefuri monstruoase" etc.

Preţioasă şi artificioasă este povestirea în povestire din *Lotar*. O aură fantastică o împrejmuie. Motivele ei circulă în literatura postromantică, în prozele lirice şi fabulaţiile sfârşitului de secol (îndeosebi cele ale lui Lorrain). Dar imaginile reflectă obsesii fundamentale argheziene. Şi mai întâi aceea a spaţiului ocrotit, izolat, paradiziac, având în centru *parcul*, în grădina aceasta „luxurioasă şi […] ciudată, cu văzduh de speluncă" se desfăşoară existenţa insulară şi rituală a unei comunităţi excentrice („Se vorbeşte mult de dânsa, ca despre un cuib de bronz al unei fantastice mitologii"). Descrierea este fastuoasă, elementele naturii fiind toate artificializate, convertite în

materii preţioase („Găurile se acoperă cu velur” –, „vasul cristalin al havuzului…”). Totul concură spre crearea unei senzaţii intense de artisticitate (dinafară zidului împrejmuitor al „insulei”, de pe spinarea calului, „priveşti în interior, *ca-n*tr-*o gravură*”). Comunitatea care populează spaţiul-grădină (treizeci de însinguraţi în treizeci de grădini) este o bizară elită, retrasă din lume toţi bărbaţi, monahi ai spiritului, care deambulează întreţinându-se ca şi solitarii de la Port-Royal, sau mai cun nd ca nişte sibariţi rafinaţi, practicând voluptăţile cgetului „în liniştea idolatră de gânditori”. Nu lipseşte, desigur, din atmosfera crepusculară a locului nicio adiere thanatică.

Înconjurată de farmecul mortuar al parcului, de rituala mişcare lentă a solitarilor, în miezul insulei, paradis echivoc, se petrece misterul iubirii cuplului Valeriana – Lotar. În niciuna din prozele lui Arghezi – ca în această ficţiune a scriitorului – nu este investită legătura erotică cu atâtea falbalale, văluri şi dantele. Ea emană o preţiozitate morbidă. Amanţii sunt fiinţe asemenea unor plante rare („Amândoi sunt dintre aceia care cunosc ştiinţele prin instinct, d ecu în se nasc, ca şi cum neantul sau infinitul din care provin e o universitate multiformă şi desăvârşită”), comunicând cu sursele unor ştiinţe esoterice („în bibliotecile enorme şi inedite ale sufletului”), atinşi de dolii timpurii. Relaţia lor este enigmatica iubire a unei sclave educatoare cu stăpânul minor educat. Unire extatică a unei femei cu un adolescent îmbătrânit înainte de vreme, frizând uşor incestul. Tot ce participă la această logodnă de un misticism morbid – museline, perdele grele de crep violet, fauni de gips – întreg decorul „artist” al unei scenografii *fin de siècle* sugerează osmoza estetică dintre voluptăţile erotice şi cele thanatice. „Lotàr şi Valeriana se acordă. Unul omoară, altul se omoară; e ceva mai mult? în alcova lor înfiorată prelung, parfumele se risipesc ca nişte miasme, braţele se ajută lenevite, şi suspinul e îngropat ca într-o subterană capitonată, stropită cu esenţe”. Dincolo de „datorii şi legi” aceşti amanţi serbează *triumful morţii*, ca în romanul cu acest titlul al lui d’Annunzio. Parcul însuşi, în cele din urmă gol, e un cimitir în care, ca şi în *Oseminte pierdute*, „nu e mormântul nimănui”. Ficţiunea – comunicând în spirit cu poezia *Agatelor negre* – este, stilistic, o încercare de a sintetiza formularea abstractizantă a unui limbaj noţional („Un calificativ scăpat în cursul vorbirii e ţinut minte şi relevat la sfârşit, altul omis, paragrafe întregi şterse, idei distruse şi separate. Şi când această erată are loc…” Sau: „…

în natura surdă – nimic de complinit, pauze nu există, nimic nu trece zona *justă*…”) cu expresia preţioasă, imaginea rară, nici ea lipsită de un caracter abstract, conceptual („… fu găsit sprijinind o frunte de Pascal de soclul unui faun crunt; căutând un echilibru ciudat, într-o reminiscenţă…”} Intelectualismul acesta pare chiar excesiv îndeosebi în exprimarea afectelor: „Prin iubire, Valeriana şi Lotar atinseră poezia şi simţiră că deşi ea nu e un op explicativ şi rudimentar, cuprinde însă toate sferele, uşor dă ondulaţii infinite…” Recunoaştem în limbajul poematic compozit al piesei lui Arghezi figuri, motive, o atmosferă a „nuvelei lirice” macedonskiene, şi îndeosebi, colecţia lexicală preţioasă, „artistă” a acestora, ca şi a literaturii esteţilor „decadenţi”. Evoluţia lui Arghezi – cu toată incontestabila reuşită a acestei proze de tinereţe – nu se va desfăşura în acest sens. Va rămâne, însă, o preponderenţă a metonimiei chiar şi atunci când ornamentaţia preţioasă *fin de siècle* va dispare înlocuită prin alte „colecţii” spectaculoase, din ordinea intenţionat brutală a elementelor orduriere.

O fantasmagorie absurdă tratată cu mijloacele unei naraţiuni fantastico-ştiinţifice ne oferă povestitorul în *Vadul muierilor*, în urma unui straniu „fenomen de singularizare”, într-un ţinut muntos se nasc numai fete şi, cu timpul, se restabileşte un regim al matriarhatului arhaic. Dar nu numai senzaţionalul „cazului” este cel care face interesul acestei piese (senzaţional îngroşat prin neverosimilul unor întâmplări ostăşeşti în care femeile ţinutului vrăjit se comportă ca perfecte amazoane dispunând de „raze diabolice”), ci prelungirea lui în basm. „Vadul muierilor” este un loc în care mitul, fantasmagoria ştiinţifică şi viziunea folclorică se întâlnesc. Absurdul imaginaţiei maliţioase nu este absent.

Fauna „oamenilor extraordinari” urmărită în unele cazuri exemplare este simptomatică pentru aplecarea lui Arghezi spre denunţarea unei mecanici absurde. Este cert că la publicarea unor „Pagini bizare” ale lui Urmuz, Arghezi nu s-a lăsat împins doar de o generozitate colegială. Poetul nostru a cunoscut, în mod vădit, o fascinaţie a absurdului, îl îndemnau în această direcţie mai multe propensiuni ale spiritului său; neîncrederea funciară în combinaţiile logice-raţionale ale intelectului, în schimb „miraţia, chiar fervoarea pentru angrenajele mecanice, aparent independente de om, atracţia pentru automatisme vădind o înţelepciune sui-generis, apetenţa pentru combinaţiile aleatorii, pentru conjugarea contrariilor, pentru

paradox şi pentru reducerea antinomiilor, dragostea de joc, plăcerea unei copilăriri, a unei ruşinări a pedanteriei adulte, şi altele. Arghezi cultivă aliajul baroc al grotescului compozit în care putem întrezări un joc al absurdului, în ficţiunile lui observăm adeseori instalarea naratorului în naosul incoerenţelor, adoptarea acelui „surâs amestecat cu oroare" în care un Wolfgang Kayser vedea esenţa grotescului, şi în care noi putem identifica paralogicul ca matrice a unui sentiment al absurdului.

O fabulă absurdă, *Duminica ocultă*, prefigurează în mod surprinzător câteva pagini din *Molloy* al lui Samuel Beckett. O situaţie absurdă e observată de la distanţă, împrejurare rizibilă, ilustrare oarecum a comicului berg-sonian – *du mécanique plaqué sur du vivant*. Doi domnï se ciocnesc violent unul de altul întâlnindu-se la un colţ de stradă. „Pălăriile au sărit din locul lor, în spiraleânnapoi, domnii au rămas turtiţi unul de altul şi erau pleşuvi. Creştetul fiecăruia, de fildeş rotund, albea într-o pieptănătură cu artificii…". Ca într-un număr de clovnerie, cei doi îşi iau jobenele de jos şi asistăm la spectacolul mecanic al corectării lustrului, al acoperirii cheliei etc. Apoi domnii se despart pentru ca peste câteva clipe să se întoarcă ciocnindu-se cu violenţă îndoită. „Am auzit chiar sunetul de ciocan de lemn al frunţilor întâlnite cu un ecou de coarne. Câtva timp cei doi domni au rămas împreună, ca doi saci cu făină, sprijiniţi unul într-altul". Mecanismul e declanşat, la într-un film comic, construit pe nonsensuri, al lui Mack Sennett. Mecanica absurdului nu înseamnă doar repetiţie, ci tendinţă spre exces, absurdul este mecanică delirantă. E tocmai ceea ce remarcăm în textul lui Arghezi. Cei doi îşi complică gesticulaţia, parlamentează, indică puncte şi distanţe, consultă un „Formular mecanic", caută formula disocierii moleculare căci intraseră în „fenomenul coherent!!". Singurul fenomen care se repetă invariabil este ciocnirea. Absurdul situaţiei derivă din nonsensul actului iterativ care, tocmai prin încercarea excesiv de complicată de a se întrerupe, continuă ca un mecanism detracat. Absurdul nu presupune în mod necesar mecanica repetitivă. Naratorul cunoaşte modalitatea proiectării non-sensului într-un singur act, introdus într-o ţesătură de fapte ce ţin de realul comun. Astfel, sunt actele de antropofagie. Suntem în imperiul arbitrarului absurd, al bunului plac absolut. De fapt, e imperiul *paiaţei* sadice, ubueşti, al lui Guignol, manechinul-monstru. Lui Arghezi nu-i repugnă, cum ştim,

subversiunea, descompunerea angrenajelor. Ei îl cunoştea pe Jarry şi gustase instrumentarul grotesc al distrugerii absurde ubueşti. Pe linia liri Jarry, dar şi a unor Lewis Carrol ori Christian Morgenstern, în care am văzut altă dată precursorii unei literaturi a absurdului, Arghezi fabulează în jurul „deliciilor" groteşti ale cruzimii. *Cum am mâncat-o pre ea* este mărturisirea unor asasinate succesive, apoi a devorării unei femei în timpul unei expediţii la Polul sud. Construită ca o guignoladă, istoria insului ce s-a hrănit luni de zile cu „carne de varieteu" este de un comic negru absurd, îndeosebi prin detaliile infime, notate cu pedanterie. Acestea delestează naraţiunea pe care povestitorul – cu o intuire desăvârşită a condiţiilor estetice ale absurdului – o realizează urmând îndreptarul unui „realism viguros". Absurdul se detaşează de pe un fundal idilic (o scenă umoristică de antropofagie, în *Cum am petrecut o vacanţă*); e introdus prin intermedtul unor mărunte ustensile tehnice (o maşină infernală şi metodă pentru stârpirea şoarecilor, în *Cum se stârpesc şoarecii de tot*). Alteori, absurdul intră într-un raport echivoc cu demenţa reală sau simulată (*Călătorul*, *Maestrul pacifist*). Fantasticul poate fi asociat, de asemenea, cu o doză de absurd. Astfel, tema romantică a *dublului* (pe care Dostoievski o tratase introducând psihologia ambivalenţă a dublei personalităţi în *Dublul*) apare sub forma intercalării sau, mai precis, a suprapunerii până la confuzie a doua figuri (*Intercalările*). Fantasticul halucinant al dedublării se complică prin elementele unui perspectivism absurd: „… cele două aspecte ale aceleiaşi asemănări variau după scaunul pe care stau. La păretele nord al odăii se menţinea imaginea celui de al doilea. La păretele sud reapărea dispărutul. Când treceam prin axul camerei mele de lucru, începea să piară o imagine şi să se desluşească imaginea opusă". Elemente urmuziene, am putea spune, fără să inferăm vreo influenţă, ale unui non-sens ce adoptă alura observaţiilor şi calculelor ştiinţifice. Calcule şi formule pentru care Arghezi avea o înclinaţie certă, folosite, fireşte, caricatural, ca într-un fel de farsă absurdă a intelectului speculativ.

Arghezi ca precursor (şi contemporan) al literaţilor absurdului, manifestă o curiozitate pentru ceea ce am putea numi figuraţia mecanornorfă. Figuraţie din care e nelipsită – ca şi din calculele amintite – caricatura unei civilizaţii tehnice, grotescul şi absurdul omului-ma-rionetă mecanică. Intenţia satirică este uneori evidentă, atunci când câte un narator fictiv elogiază „… o inteligenţă de cinci sute

pe oră, un talent de 320 HP, eu aus-puful deschis şi pornire automată" (*Iuţeala*). O lume nouă aabsurdului tehnic se profilează, ca şi un om nou. „Omul vitezei se va prezenta dezarticulat din toate încheieturile lui, putându-se ţine în capul oaselor graţie unui efort al voinţei de a nu cădea pe spate sau în genunchi" (*id*.). Fabulaţia satirică nu este însă întotdeauna discursivă, precum în această naraţiune, sau într-o apologie ironică a „progresului infinit al ştiinţei" (*Viaţa de veci*), ori într-o serie de ficţiuni umoristic-satirice în legătură cu cuceririle radiofoniei la începuturile ei (*Radio-teorie*, *Amatorii*, *Un aparat de emisiune*, *Arta în paraziţi*). Invenţii bizare, inventatori nebuni apar, însă, în ficţiuni lipsite de orice finalitate satirică. Tehnica pervertită constituie un „subiect", o temă ce se pretează la variaţiuni într-o fantasmagorie absurdă, delectabilă în sine, ca şi maşinile aberante din unele tablouri dadaiste. Umbrela cu motor, bastonul automobil (*Umbrela de ploaie*), tinicheaua transparentă prin care se poate vedea ca prin cristal, focul de zăpadă, chibrituri reci (*Un inventator*) arme de un fantastic absurd (*Umbra albă*), toate aceste apanaje ale unei tehnici fabuloase, unele descrise cu minuţie, aparţin aceluiaşi spaţiu al imaginarului: unui spaţiu în care ficţiunea ia, ca obiect al ei facticele, de fapt însăşi ficţiunea. Nu asistăm la caricarea tehnicii, cât la o dezvelire a mecanismului ficţiunii mergând – absurd – în gol. Corespondenţe cu ficţiunile (posterioare) ale lui Borges ne apar în texte, de o compoziţie specul aţi vim a ginară subtilă, precum: *Un personaj agitat* (un „inventator" care-şi arogă apanajul tuturor invenţiilor ce ţin de căile ferate), sau *Contribuţii ştiinţifice* (expunerea unei teze privind „Preştiinţa categorică".

Subiectele mai conţin însă un domeniu în care nonsensul se strecoară sub masca satirei automatismelor sociale, a convenţiilor, a distorsiunilor morale. Satiricon-ul arghezian, mult mai bine conturat în scrierile sale de altă factură – „romane" moralii, pamflete etc. –, are unele membre şi în acest ciclu al naraţiunilor. Scriitorul este, o ştim, un păpuşar abil în manevrarea marionetelor. Pantomima social-morală îl interesează, deşi fantazia sa face să explodeze datul observaţiei obiective. Numeroase ficţiuni închipuie scene ale unei arlechinade. Cum observă un personaj-narator, maestrul ascuns de ceremonii care regizează gestica socială şi morală este „arlechinul vieţii" (*Domnule Ministru*...»). Nu ne mai aflăm pe acest plan al jocului de păpuşi, în galeria de monştri a imaginarului arghezian. Dar nici marionetele nu

sunt mai puţin difor-mări, distorsiuni ale figurii, conform esteticii „dislocării". Totuşi piesele constituind satiricon-ul narativ sunt elaborate pe linia unei tradiţii epice a literaturii satirice. Satiră a moravurilor, acidă, a birocraţiei, a justiţiei, a vieţii militare, eclesiastice, politice, în cele mai multe din naraţiunile alcătuind acest satiricon întâlnim fie descrieri de situaţii, fie prezentări de tipuri. Schema evenimenţială este extrem de săracă. O vânătoare, o convorbire a stăpânei cu slujnica, călătoria la Bucureşti a unui deputat provincial sunt pretextul suficient al declanşam vervei ironic-satirice. Ceea ce dă preţ acestor „subiecte" sunt tocmai echivocurile ironiei apărând în interstiţiile dintre „naivitatea" naratorului şi viclenia lucrurilor. Puţine din textele satirice se prezintă sub forma discursului de gradul întâi. Cele mai multe conţin un subtext continuu: ronic. Moralistul sarcastic apare şi în aceste fragment –, ca şi în satiricon-ul utopic al *Tabletelor din ţara de Kuty*, sau în fragmentele satirice risipite în *Pravila de morală practică* şi în alte scrieri argheziene. Conform perspectivei social-morale cunoscute, naratorul vituperează împotriva „elitelor" false, a protipendadei. El foloseşte, deseori, tehnica demistificatoare, a reducerii la absurd, a parodiei. De asemenea, aflăm, şi în aceste texte, ca şi în multe alte pagini ale profetului mâniei, deriziunea clişeelor şi sloganelor, a asociaţiilor stereotipe, a automatismelor în gestică sau vorbire. Satiră a stupidităţii şi răutăţii, micul satiricon din *Subiecte* face să reapară în faţa noastră „berăria" caragialescă.

De fapt, Arghezi preferă berăriei, ca loc al inepţiilor satirizate, cafeneaua. Loc al dislocaţilor existenţei: „cafeneaua era plină de prieteni. Un avocat care este profesor de limba germană şi solfegiu. Un fost magistrat actualmente ziarist. Un chimist care primeşte o subvenţie de la Siguranţa Generală şi are talent pentru teatru. Un dramaturg care este bariton şi regretă că şi-a greşit cariera" etc. (*Melancolii*). Dar tot pe urmele lui Caragiale, Arghezi procedează, în naraţiunile sale, la canonizarea unei literaturi minore, pe care autorul *Momentelor* şi *Schiţelor* o caracterizează odată prin intermediul unei alte voci „de *bas-étage*". Trebuie să recunoaştem că toate acele mici texte narative în care ni se prezintă preparativele minuţioase şi ridicol de îndelungi ale unui „iclisiarh", suferind de frica trenului, dar care trebuie să plece la băi (*Iclisiarhul*), în care o slujnică măr-Cf. I.L. Caragiale, O *lămurire*, în *Moftul român* nr. 3, 1893.

turiseşte cucoanei, cu o hazlie naivitate, cum a ajuns însărcinată (*Maria*), în care secretarul unui ministru e silit să ia parte la o înmormântare în numele stăpânului său, cu tot plictisul ce. decurge din împrejurare (*Domnule ministru*…), în care Naratorul, inspector, trebuie să înnopteze în odaia de oaspeţi, supraîncărcată cu, podoabe de „artă aplicată", a unui primar de ţară (*Artă aplicată*) şi altele, par, şi sunt în fond, simple anecdote, pe care Caragiale le-ar fi denumit – nu fără o apreciere auto-ironică – *Felurimi*, *Una-alta*, *zigzag*, *Gogoşi* sau *Instantanee*. Asemenea lui Caragiale, Arghezi *trebuie* să se supună exigenţelor foiletonului jurnalistic. El *trebuie* să umple un anumit spaţiu, cu o anumită materie. Foiletonul sau tableta nu este doar un canon fix în ce priveşte dimensiunile, ci impune – cum am mai arătat – anumite convenţii ale speciei, anumite teme, motive, materii, tipuri privilegiate. De aici, în parte, abundenţa unor istorioare sau snoave, a anecdotei, a improvizaţiilor, a „faptelor-diverse", de cronică, a pastişelor (Caragiale le numea „şarje de atelier"), a pseudoreportajelor, a atâtor forme ale literaturii de „magazin", de „subsol", „de vacanţă", salvate, canonizate prin prestigiul stilului, prin virtuozitatea verbală ca şi prin subminarea formelor însăşi. Căci chiar şi atunci când scriitorul pare să ia în serios istoria pe care o povesteşte, şi aceasta nu e decât o banală anecdotă, o unică frază, finală, răstoarnă „seriozitatea" naraţiunii. De ex. *Pansamentul* se încheie: „Povestea de mai sus are un singur merit, că e adevă

— Al. Călinescu în *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii* (Albatros, col. Contemporanul nostru, 1976) vorbeşte, pornind de la unele consideraţii ale lui Tînianov, Şklovski, Eihenbaum etc., despre canonizarea literaturii minore în legătură cu Caragiale. Tot Al. Călinescu observă cu pertinenţă legătura dintre Caragiale şi Alphonse Allais în elaborarea unor texte conţinând fantezii pseudoştiinţifice, delirante, umoristice propuneri de ustensile noi, relatări de experimente ştiinţifice, făcute cu aplicaţie bufă. Am întâlnit toate acestea şi în *Subiectele* lui Arghezi. Cu toată ruşinea criticii moderne de a vorbi despre influenţa unui scriitor asupra altuia, nu se poate nega că, printre influenţele suferite de Tudor Arghezi prozatorul, în perioada sa de formare, aceea a lui Caragiale este, poate, cea mai însemnată.

rată". A declara veridicitatea unui asemenea text înseamnă a o denunţa.

Poantele ficţiunilor ca şi incipiturile lor sunt semnifi cătive pentru denunţarea convenţiilor narative ale genu' lui şi pentru declararea literarităţii. Iată câteva dintre incipiturile cele mai sesizante, mai provocatoare: „Terminându-se cu bine asasinatul, m-am prezentat viitorilor mei avocaţi" (*Afacere complicată*); „Hotărârea de a mă face într-o zi cerşetor, n-am luat-o fără motiv serios".

(O *retiţie*); „Un exasperat, părăsind totul, dete fuga să moară" (*La pescuit*) etc. Poanta finală este aproape obligatorie, ca în anecdote, în rest, substanţa este a „momentelor" şi „schiţelor", a unui folclor al snoavelor un bane, înşelarea diriguitorului: un ofiţer îşi trage pe sfoară superiorul (*O răzbunare*). Farsorul păcălit: un în divid care are o metodă ingenioasă de a călători fără bilet, cade în cursa propriei ingeniozităţi (*Cum călăto rim fără bilet*). Sentimentul patern şi matern triumfă asupra nevoii de bani: părinţii nu-şi. mai „vând" copilul cum aveau de gând (*Târgul de copii*). Quiproquo: bă nuitul lup de mare se dovedeşte a fi, de fapt, dricar

(*Lupul de mare*). Conflict aplanat între vrăjmaşii care se descoperă consăteni (*Doi vecini*). Istoriile de iubire urmează şi ele câteva căi bătătorite în mitologia erotică a periodicelor. Un Don Juan de mahala zace „sulfurizat".

şi scopit la spital (*Don Juan*); soţia primarului fuge cu fotograful (*Chestia chestiunii*); profesorul distrat pierde iubita ideală şi se consolează cu alta venală (*Invitatul*);

ocheadele produc încurcături în comunicarea amoroasă

(*Vecina*); Bianco Robana întorcându-se în Messina distrusă de cutremur îşi descoperă soţia mult iubită, moartă, în braţele unui amant (*Gomora*); bărbatul nu poate con cura în unele privinţe cu „gorilul" (*Miss Macbeth Ewely*);

un bărbat şi o femeie ce-şi aşteaptă în zadar iubita, respectiv iubitul se întâlnesc şi devin un cuplu, pradă unei

„Hipnoze erotice" (*Răspuns banal*). Ca într-o povestire de Şalorn Alehem, doi negustori evrei se întorc din capitală cu amintirea delicioasă, mai apoi usturătoare a aventurii lor erotice (*Un roman de iubire*).

Argumentele sunt dintre cele mai banale. Situaţii „clasice" am putea spune. Dar tipicitatea este caracteristică oricăror naraţiuni alcătuind un ciclu, un „Decameron". Naraţiunile lui Arghezi sunt cu adevărat „subiecte", dar dacă pe un anumit plan al lecturii, subiectul

lor este cel care fascinează, pe un alt plan prozele acestea se denunţă ca nişte simple teme de exerciţiu, în fond ficţiunile sunt exerciţii de digitaţie – pe planul stilistic şi al imaginarului. „Seriosul" prozei este adeseori suspendat – arătam mai sus – prin subversiune ironică. Dar nu numai prin aceasta. Elementele simpatetice lipsesc din scriitura *Subiectelor*. Duioşia e extrem de rară (de ex. desenul chipului unui bătrân „mitocan" – *Moş Niculae*); idilicul nu-şi are locul, iar pitorescul este întru totul eliminat. Sentimentalismul prozelor de la începutul secolului, afectarea obiectivităţii din proza „balzaciană", ca să nu vorbim de vulgaritatea epicii foiletonistâce, nimic din toate acestea în ficţiunile lui Arghezi. Remarcabilă e apoi decantarea acestei proze de orice infuzie lirică. Poetul îşi jugulează lirismul şi îşi cenzurează chiar şi propensiunea spre cultivarea verbului în sine. Viziunea epică poate să se desfăşoare, chiar dacă e alimentată cu străvechi motive, cu materii comune. La drept vorbind, cuvântul „comun" nu are ce căuta aici. Chiar dacă totul nu e „numai născocire", cum pretindea Arghezi, totul este *ca şi cum ar fi* născocire. Or, acesta este esenţialul în arta ficţiunilor.

Profiluri: arta portretistului

„Le moi est haïssable"» *Autoportretul în portret Estetica portretului Propedeutica portretistică Condiţia portretistului Portret*? i *pamflet* ATici naturalist, nici *fotograf Portretul pictural* Forma mentis *Alexandru Davila mort înviat Figuraţie zoomorfă Portretistul-moralist Vrac stilistic irârtej existenţial* Văzătorul *Portret şi mit Eminescu*, *aragiale*, *Alecsandri*, *Odobescu* Paleontologie artistică Scintilla Candizii arghezieni Panegirice

Un om care nu s-a străduit prea mult să se cunoască pe sine, pentru care preceptul socratic wcunoaşte-te pe tine însuţi" nu reprezintă un imperativ moral, nicio cerinţă gnoseologică, putea oare să arate un interes mai viu faţă de viaţa, de fiinţa altora? Nu cred că Arghezi a practicat mai îndelung introspecţia, sau examenul de conştiinţă, că a cunoscut ruminarea îndelungă a unor gânduri obsedante în legătură cu propriul eu. *Le moi este haïssable* – aceste cuvinte pascaliene pe care le cunoştea şi-le putea asuma, într-o oarecare măsură, pe temeiul propriei sale experienţe. A se descrie pe sine ca Montaigne, iată o întreprindere literară care nu-l solicită. Dar în orice portret se strecoară ceva dintr-un autoportret ipotetic. E un principiu euristic acesta care-şi află aplicaţia în orice încercare de a

pătrunde în intimitatea unei personalităţi străine, Conştient ori inconştient, cel care caută să cunoască pe altul şi să-i surprindă profilul moral proiectează asupra lui epura propriului său chip. O viaţă străină se judecă pe temeiul criteriilor oferite de experienţele propriei noastre existenţe. Autorul *Eseurilor* se putea prezenta pe sine („*par mon estre universel*") vizând prin intermediul unicei sale individualităţi „*l'humaine condition*". Tot el putea spune: „*Les autres forment l'homme*: *je le recite*..." Scriitorul nostru nu s-a vrut pe sine nici „poetul omului", nici exploratorul condiţiei umane, ori cel care „istoriseşte" omul, deşi fabulaţia ca şi discursul prozelor sale (ca să nu ne referim decât la ele) vizează necontenit existenţa umană.

În textul confesiv pe care l-am cercetat, *Dintr-un foişor*, reflectând asupra unei propuneri a domnului Cineva (a lui D. Caracostea) de a „da", într-un text memorialistic, „câteva portrete", Arghezi refuză dintru început ideea pe motivul că nu s-ar „încumeta" să zgândărească un „viespar". Reticenţă a celui ce a încercat să zugrăvească portretul oamenilor pe care i-a cunoscut, dar care a stârnit astfel scandalul „categoriei" întregi, pe lângă deteriorarea echilibrului sufletesc al celor portretizaţi. De aici, un corolar privind estetica genului precum şi ecoul său moral: „Un portret, dacă nu e sincer, îşi pierde autenticitatea. Injurios, indispune; omagial, pare interesat". Aşadar, portretul, după opinia scriitorului, trebuie să fie eminamente subiectiv, autenticitatea lui depinzând nu de o eventuală obiectivitate, de o aplicare la obiectul portretizat, ci de „sinceritatea" portretistului, cu alte cuvinte de acordul său cu sine însuşi. Arta portretului nu se întemeiază pe verosimilitate, ci pe inventivitatea personală a artistului, nu pe acuitatea ochiului acestuia, ci pe autenticitatea exprimării datelor pe care i le oferă ochiul. Arghezi nu are simţul istoricităţii, nu vrea să surprindă – cum spune acelaşi Montaigne – „*le passage*". Preferă să fixeze o fiinţă (*l'estre*), un chip, o trăsătură, în felul în care „fixezi" o insectă într-un insectar: străpungând-o. „Un portret bun e fără elogir – spune el în acelaşi text confesiv. Apologia trădează ochiul şi mina deopotrivă. Ea nu prezintă nicio atracţie, nu e delectabilă, cum e portretul negativ, caricatural, grotesc, critic. Portretele cele mai bune departe de a flata personajul portretizat îl critică, îl blamează. Polemistul i se substituie astfel, pe nesimţite, portretistului: „... tonul polemic e cel mai convenabil, fiind „cel mai dinamic, şi eşti dator să te achiţi de el frumos" (*id*.).

Portretistul nu se supune obiectului persoanei portretizate, ci se situează faţă de el în poziţie combativă. Aceasta în baza unui criteriu estetic esenţial perspectivei argheziene: numai prin luptă se poate cuceri obiectul demersului literar. Arta portretistului este o artă a asediului.

Teza estetică are un amendament şi un ciudat corolar etic. Amendamentul propune o disociere între subiectele portretelor: poeţi, pictori, muzicanţi se pretează la portrete elogioase, căci în cazul lor ne aflăm în faţa „unui lucru definitiv conturat" (*id.*). Arghezi se gândeşte probabil la opera acestora, nu la persoană, în ce priveşte omul social şi politic, acesta are „silueta fluidă, tremurătoare şi dizolvată, oglindirea lui se prezintă slută, ca într-un geam cu luciul ponciş. El nu ajunge, improvizat şi contradictoriu, să-şi rostească o figură fără variante, şi schema lui morală, trăită din aproximaţii, e inconsistentă". (*id.*). Distincţia este lămuritoare – ca o justificare – pentru sensul portretelor lui Arghezi însuşi. Fapt e că găsim portrete elogioase numai în rândul celor dedicate unor literaţi, pictori, artişti.

Corolarul etic al tezei argheziene este unul referitor la rostul oarecum propedeutic al portretului. Acesta trebuie, în mod necesar, să stârnească tocmai prin alura sa polemic-critică. O criză în personajul portretizat. Criză salutară în cazul celui „bun", distrugătoare în cazul celui „rău şi duşmănos". Portretul joacă, deci, rolul unui *farmakon*, rol dublu: veninos sau medicamentostămăduitor. Probabil Arghezi a întâlnit rar, sau n-a întâlnit niciodată un asemenea element receptiv, căci cele la care se referă aparţin toate categoriei înveninate prin arta portretistului, în spirit arghezian, portretistul se cere, deci, să fie crud. O cruzime oarecum chirurgicală, în orice caz, în ceea çe-l.prjyjes: trezi, el, Arghezi, ceea. ce IrAjnânatjn relaborarea portretelor (ce se acoperă în parte cu elaborarea pamfletelor sale) nu este nicidecum răutatea, ci „numai nevoia compensaţiilor şi a restabilirii", într-un fel, portretistul se consideră pe sine un justiţiar. Imagine puţin cam rocambolescă a luptătorului solitar, potrivnic „oricărei injustiţii, restaurator al Justiţiei.

Acest autoportret schiţat al portretistului nu este dintre cele mai veridice (căci totuşi veridicitatea lui ne interesează). El este mai curând o pledoarie pentru o anumită formă a portretului polemic. Dar multe din portretele lui Arghezi nu sunt polemice. Arta sa se exercită adeseori fără participarea umorilor belicoase. Aceasta mai ales în portretele literaţilor. Fără să cadă în tonul apologetic – a cărei fadoare

o recunoştea – el se arată, îndeobşte înţelegător-generos cu confraţii săi, mai ales cu cei decedaţi. E drept că *de mortuis nil nisi bene*, şi p seamă din portretele argheziene sunt de fapt necroloage. O… Viaţă petrecută printre scriitori (chiar dacă cu ştiuta rezervă) l-a apropiat totuşi într-o oarecare măsură de o seamă dintre ei. Iar viaţa sa fiind destul de lungă, a avut timp să-şi mărturisească adeseori, în preambulul portretelor sale panegirice, jena sa „de a evoca figurile… celor ce nu mai sunt: „Când trăieşti mai mult şi ai trăit laolaltă cu pana şi călimara, înmormântând pe unii şi dezgropându-i pe alţii prin spaţiul şi cimitirul hârtiei, îţi aduci singur mustrarea că viaţa face din tine un cioclu cu luminarea aprinsă printre plopi şi terebinţi" (*Dimî-trie Anghel*, 1946).

Nici moartea nu aduce întotdeauna o încetare a ostilităţilor, deci o înmuiere a rigorilor tonului polemic. Astfel, de pildă, într-un sesizant portret schiţat din puţine linii al lui Alexandru Davilla, personaj nu arareori întâlnit în articolele polemice ale lui Arghezi, referitoare la activitatea Societăţii Scriitorilor Români dinaintea primului război mondial, într-unul din acele articole (scris după eşecul strădaniilor lui Al. Davilla de a fi reales preşedinte al Societăţii), poetul-pamfletar îşi manifestase simpatia pentru o trăsătură de caracter a autorului lui Vlaicu-Vodă: „Ne place mândria domniei-sale, ca orice mândrie, şi pasiunea sa catilinară: *aut Caesar*, *aut nihil*". Însă neavând încredere în justificarea acestei mândrii pe care o vedea pierzându-se în detalii meschine, o considera o slăbiciune, nu o mândrie adevărată. Dar Arghezi adaugă: „Nu! Ne place totuşi orişicum, căci ne plac şi ştiinţele naturale". Ceva din scara valorilor argheziene ni se revelează în aceste cuvinte. Perspectiva axiologică e deosebit de importantă în viziunea unui portretist. Deşi ironică, aluzia la ştiinţele naturii reprezintă o înclinare real Firească nu preocupările naturalistului ne interesează aici, ci faptul că judecăţile sale despre oameni folosesc uneltele şi cântarul naturalistului. Vom întâlni nu o dată în portretele argheziene o asemenea preţuire a valorilor vitale, comparaţii cu făpturi din scara zoologică. Arta portretistului, înrudită de aproape cu aceea a moralistului, dispune chipurile omului în sfera unui bestiariu. S-ar putea aminti aici şi vechile „fiziologii", corespondenţă asupra căreia vom reveni studiind moraliile argheziene.

Naturalistul este totuşi incomparabil mai superficial decât pictorul portretist – în accepţia lui Arghezi. Tot astfel fotograful.

Scriitorul nostru care a practicat în străinătate această îndeletnicire vorbea în cunoştinţă de cauză. Chiar dacă nedreptăţind vădit fotografia de artă. Ideile sale referitoare la estetica portretului pictural sunt expuse cu mai multă pregnanţă decât cele privind portretul literar. El are de altfel patru articole intitulate *Portretul* (din 1931, 1933, 1947, 1961), în care pledează pentru o specie plastică ce alunecă în desuetudine în secolul nostru, opunând-o tehnicilor noi fotografice. Dacă nu-l vedem niciodată amintind portretele unui Saint-Simon, el face în schimb apologia celor „scrise cu pensula sau cu gravura" de Hals, Rubens, Da Vinci, Ingres, Holbein, Dürer (*Portretul*, 1961). Ceea ce admira el la marii maeştri era *adevărul* evident al figurilor, un adevăr ce nu derivă din descripţie, căci pictura nu zugrăveşte aparenţe, ci „marea tăcere". Iată ce nu este în stare să realizeze fotografia a cărei claritate documentară este asemănată cu „arta, de cele mai multe ori insipidă, a naraţiunii" (*Portretul*, 1933). Comparaţie semnificativă pentru arta celui care nu se vrea *povestitorul* oamenilor (condamnare a acelui: „*je le recite*" al lui Montaigne), ci descoperitorul formulei lor mentale, artistul „portretului gândit". Căci pictorul, adevăratul model artistic al lui Arghezi, reproduce „sufletul unui chip", „ciudata impondere a individualităţii". Un asemenea *individuum inefabile* îl atrage pe scriitor în modelele sale.

Exprimarea acestui inexprimabil al formei umane întruchipată într-un individ se face, în portretul arghezian, înainte de toate prin contopirea trăsăturilor fizice şi morale, cele exterioare având valoare expresivă, caracterologică, cele lăuntrice fiind proiectate prin exterioriţăţi semnificative. O asemenea asociere îşi are tradiţiile într-o artă portretistică, în lecţiile caracterologice şi tipologice ale moraliştilor clasici pe care chiar dacă Arghezi nu-i ignoră, nu-i urmează. Găsim, însă, o corespondenţa cu portretistica lui Nicolae Iorga. Portretele lui Arghezi, ca şi cele ale lui Iorga, pot fi privite ca o ilustrare sensibilă a raporturilor acestor mari „naturi" cu semenii lor. Afectele nu dau doar culoare portretelor, ci organizează şi mai ales dezorganizează însăşi substanţa lor. Încărcătura afectivă nu explică, desigur, decât în parte şarjarea desenului, distorsiunile imaginarului. Amestecul trăsăturilor fizice cu cele morale, întotdeauna prezent în aceste portrete este un mod de a realiza plastic, de a figura acea formă *mentis* care – după Arghezi – constituie obiectivul esenţial al portretului.

Ca exemplu, să ne întoarcem la portretul lui Al. Da-villa publicat în 1915. „Pe Alexandru Davila l-aţi cunoscut… încă ieri I-aţi văzut alergân<d pe patru roate de gumă, umflate cu vânt, pe Calea Victoriei, din Bucureşti… Era grăbit. Dumnezeu ştie pentru ce, şi îmbrăcat în pielea simulată a unei pantere de velur. Capul lui aspru, frumos ca de şarpe, elegant şi fin ca vulpea polară, se potrivea cu blana. Zăreai cu plăcere, trecând înainte, cu zgomotul exploziv al maşinii. această tinereţe târzie. Cu

— Cf. Nicolae Balotă. De *la Ion la Ioanide – Prozatori români ai secolului XX*. Eminescu, Bucureşti, 1977, pp.68 – 74.

ul privire! lui era vânăt şi albastru ca oţelul şi făgăduia să atite rece şi batjocoritoare, încă zeci de ani de zile enigma existenţei". Admirabil tablou în care elementele de fiziognomonie animală ne oferă o primă intuiţie a naturii celui portretizat. Animalele cu care acesta e asociat („pantera", doar ca emblemă vestimentară, dar asortată capului de „şarpe" şi „vulpe polară") sunt fiare sălbatice de neîmblânzit. Ele prezintă trăsături fizice şi morale totodată; sălbăticia, răceala dar şi frumuseţea şi elega: va alcătuind un nexus caracterologic savuros. Căci ceea ce e aspect fizic trădează totodată un minus etic, dar şi un plus estetic. Blamul devine laudă şi invers. Portretistul se introduce pe sine în tablou ca un contemplator încântat (din nou estetic) al acestei vitalităţi explozive. Asocierea cu „zgomotul exploziv al maşinii" face mai artificios încă triumful nefiresc al firii („tinereţe târzie"). Dacă adăugăm la acest portret, schiţat prin metaforele bestiariului, introducerea şi finalul care fac aluzie deopotrivă la deşertăciunea fiinţei (alergând pe roţi „umflate cu vânt") şi la viclenia destinului care minte prin „cuiul privirii", făgăduind statornicia unei existenţe durabile, şi încă nu vom epuiza semnificaţiile concentrate prin stilul aluziv ai portretistului. Dar portretul continuă, de astă dată prin determinări mai „umane". Se face aluzie la cosmopolitismul personajului, la care se adaugă o determinare temperamentală şi alta de caracter („*Grand seigneur* flegmatic şi cabotin"). O mică scenă al cărei spectator a fost portretistul e amintită ca exemplificare a orgoliului „excesiv şi exprimat cu ferocitate în împrejurările cele mai slabe". Intercalarea are un rol ilustrativ şi – ca o comedie cu măşti – urmează după o observaţie scăpată ca din fuga peniţei, după ce tocmai se remarcase privirea sfidând enigma existenţei a celui portretizat. Observaţia este casantă, amintind formulele similare ale cronicarilor:

„Şi a căzut, Davila, accidental, ucis de o slugă…" Tragedia prinde însă imediat o nuanţă bufă printr-o comparaţie: …ca Paul-Louis Courier, după ce jucase, accidental, într-o piesă de teatru". Aluzia se conjuga cu condiţia omului de teatru care a fost Davila (Cabotin" – va spune Arghezi). Portretistul nu se lasă însă sunt de antipatie până la a nega meritele celui „ucis". Apologia dramaturgului, a piesei „întru totul frumoasă", *Vlaicu Vodă*, recunoaşterea meritelor celui care organizase Teatrul Naţional par să încheie printr-un climax elogios ceea ce se anunţa a fi un panegiric. Mai mult, întru totul în stil apologetic urmează o recunoaştere în final a unei *qualité maîtresse* a celui „asasinat1; facultatea preţioasă a reînnoirii. Şi Arghezi adaugă următoarea încheiere: „Alexandru Davila a fost personificarea ideii că niciodată şi nimic nu este prea târziu. Fiece zi venea la el cu o dorinţă nouă şi eu o încordare nouă, şi tinereţea. lui curmată de un cuţit aruncat în creier e produsul întreg al acestei năzuinţe permanente de a se reface nevătămat şi viu". Portretul început sub auspicii polemice se încheie apoteotic, întâmplarea (sau, poate, totuşi nu numai întâmplarea) face ca panegiricul să aibă următorul *post-scriptum*: „P.S. Articolul de mai sus a fost să fie un necrolog… Alexandru Davila, mort câteva ore, a trecut şi peste moarte… Medicii l-au regăsit în viaţă. Păstrăm articolul aşa cum a fost scris atunci când Davila… murise". Nu ştim dacă lucrurile s-au petrecut întocmai, dar – potrivire a destinului sau a unui calcul artistic – apendicele final este o poantă surprinzătoare a portretului. Potrivirea între „… se reface nevătămat şi viu" şi anunţul resurecţiei, pare (şi poate este) anume căutată ca o punte artistică, a portretistului ce-şi găseşte justificate divinaţiile, în orice caz, întâmplarea i-a servit portretistului o ilustraţie spectaculoasă. Alexandru Davila n-a murit în 1915 când a fost scris textul lui Arghezi, ci în 1929.

Portretistul se slujeşte de figuraţia zoomorfă şi în alte numeroase portrete, unele schiţate în câteva trăsături de peniţă, într-o imagine-formulă definitorie, altele detailate, compozite. Corespondenţele animaliere – ca şi în vechile studii fizionomice ale unui Giambattista della Porta sau Lavater – sunt indicii caracterologice, dar în acelaşi timp au un fel de semnificaţie heraldică, de emblemă a unui destin. Să privim câteva asemenea figuri ce stau ca sub zodia lăuntrică a unui animal care se manifestă într-o privire, un gest, o schimă.

Uneori, animalul ca termen de comparaţie are rostul unei imagini caricaturale. Fiind vorba – într-o diatriba vehementă – de naturalistul doctor Antipa, cuvinte-epitet ca: „mormoloc", „broscoi", „fetus cocoşat din pin-tec" sunt intenţionat polemice. Dar de cele mai multe ori aluzia zoologică este lipsită de o asemenea intenţie şi are rostul unei metafore revelatoare, de parcă oamenii ar sta sub zodia câte unui animal, cu care se aseamănă, ei fiind esenţial aceste animale. Câteva exemple: „În capul de ar >! urât al lui Anghel stagna privirea vastă, candidă şi profundă a unui cerb cu coarnele-ncurcate-n aer, dar cu copita, delicată, aşezată-n trotuar…" O „vechime primitivă" zăboveşte în această figură de bronz cu surâsul subtil. Imaginea cerbului conţine ideea animalului nobil încolţit de urmăritori (reali sau fictivi), având o forţă inutilizabilă, stânjenită de propria-i conformaţie totodată greoaie şi fină. Întreaga dramă pasională în care era implicată făptura poetului se afla înscrisă în acea frază care fixează un chip, o privire, o atitudine. Poetul-cerb (altă dată „pasăre prigonită") îşi apără „femeia şi instinctul". Celelalte ipostaze ale lui „Mitif", evocat în boemia din Montmartre, ale poetului apărând la uşa lui Arghezi în mână cu un revolver enorm, mici anecdote cu tonalitate melodramatică sau grotescă, sunt ilustraţii colaterale ale formei *mentale* a lui Anghel. Moralistul intervine şi secondează portretistul. Observatorul îşi oferă sieşi şi oferă altora spectacolul existenţei turmentate „Tremurul, durerea lui, geamătul surd pe care-l scotea fiinţa lui încolţită de ură şi aţâţată de păreri de rău, trebuiau văzute la lucru". Observaţia se prelungeşte prin probabilitatea unor imagini sau trăsături ipotetice. Căcs portretistul nu lucrează după model, ci după forma imaginară a unui model spiritual. Astfel, neastâmpărul, nerăbdarea, acea „dogoare de rug" a lui Anghel îl fac pe Arghezi să presupună: „el trebuie să fi trăit zile de zeci de ori mai lungi ca realitatea, şi suferinţe de mii de °îi mai crâncene decât obştește".

O dezordine savantă e întreţinută în aceste portrete-in care – ca nişte puncte nodale – câte o expresie fulgurantă, o imagine-cheie concentrează epitete, determinări din registre diferite, mici evocări dramatice, totul în vrac. Or, tocmai acest aparent talmeş-balmeş stilistic. complicat prin diversitatea tonurilor discursului, prin salturile de la formula encomiastică la cea ironică, de pildă, ori de la evocarea *à voix basse* la intervenţia cif voce tonitruantă a batjocorii, totul reflectând cele mai subtile mişcări de umoare ale unui temperamental,

face ca portretul arghezian să surprindă vârtejul existenţial al unui om şi să nu redea simpla înfăţişare a sa. Caracterul compozit al portretului este cu atât mai evident cu cât tabloul este mai miniatural, într-o singură frază, evocându-l printre morţi pe Delavrancea, vedem aglutinate în jurul unui profil animalier, atribute vestimentare caracteristice, demonstrând apartenenţa spirituală şi afectivă a scriitorului, mascat şi demascat dintr-un gest, tratat cu oarecare duioşie şi cu puţină ironie: „Romantismul unui Delavrancea, lânos ca un berbec şi visător ca un tenor îndrăgostit, mantaua cu pelerină, chiar şi pălăria luntre, toate au dispărut" (*Cei de azi*).

Vârtejul existenţial are în centru calmul neantului în care se resorb senzaţii, cuvinte, gesturi. Uneori, în – evocarea câte unei figuri, portretistul se simte parcă derutat de zigzagul fantastic al vieţii, al destinului aceluia pe care vrea să-l închipuie. Astfel atunci când se apropie de un alienat, ezită, şi discursul său devine liniar în faţa liniilor întortocheate pe care îşi propune să le traducă. Vorbind despre Toma Florescu, ziarist, autorul unei epigrame („Unde Caragiale făcea cozonaci, Toma Florescu a făcut tăiţei" – spune Arghezi), pe carerepede, după ani, dement, trebuie să recunoască: „E mult mai lesnicios de jucat decât de *scris* un nebun. Cuvântul n-are scânteia şi rapiditatea unui spirit dement minat de neprevăzut; el nu se deschide la trecerea lânoasă a fantomelor cu liniştea sigură a nebuniei". Portretul lui Toma Florescu este un diptic. Cele două panouri evocă, unul un „confrate", altul o „jigănie sălbatică" dinaintea epocii de piatră, între ele e cezura alienării. Raportul antitetic între cele două ipostaze ale insului este scos în relief prin elementele comune triviale chiar, ale unei umanităţi medii din primul tablou, 5 i cele bestiale din al doilea. De-o parte vulgaritatea banala: „Fuma în le-dacţii, azvârlea mucuri de ţigară în crema băşicată a scuipătorilor de subt birouri, înjura pe paginator, trmtea uşa directorului, remarca idioţia contemporanilor; era într-un cuvânt, un om de litere şi un ziarist". De alta, oroarea regresiunii pe scara animala: „O barbă de goril bătrân îmbracă figura lui de lup improvizat [...] Încăl-ţami-ea lui Florescu a luat formele de gheare, ale vulturu. şi căzut din ceruri printre găini, pe un plisc rupt în porumb".

Portretistul nu este un observator, ci un *văzător*. El., e convins că „artistul îşi zugrăveşte văzul, nu subiectul...". (*Portretul*, 1931). Principiu esenţial care nu înseamnă însă, pentru văzător, o îngăduinţă

nelimitata, ci o răspundere nelimitata. Intervenţia sa este la antipozii tehnicilor de „retuşare" ale fotografului, de care îşi bate joc nu o dată. Nici poza convenţională, sau vreun canon uman (fizic ori moral) nu trebuie să-l oblige pe portretist. Un precept arghezian indică pentru stilul portretului o măsură elementară: „Cum te abaţi niţel de la portrete, clişee şi autografe, începe portretul adevărat* (*Portretul*, 1947).

De aceea Arghezi, portretistul, evita din răsputeri şablonul, îndeosebi în portretele consacrate prin tradiţie, cum sunt cele ale unor Eminescu, Caragiale, Alecsandri» este greu de realizat o *abatere*. Nu avem în textele scriitorului nostru decât sugestii la portretele posibile ale acestor seniori ai lui. Dar cele câteva linii trasate parcă la voia întâmplării evocă mai mult decât un profil – ele trimit spre o făptură mitică, încă neuzată prin repetarea şablonului. Desigur în aceste tipare care poartă numele Eminescu, Caragiale, Odobescu – zeităţi benefice ale panteonului destul de exiguu arghezian – se include un spirit, o opera. Dar demersul portretistului nostru nu este acela al istoricului literar sau al exegetului. Literatura a prins trup în aceste făpturi tutelare ale literelor romane. „A vorbi de poet este ca şi cum ai striga într-o-peşteră vastă" (*Mihai Eminescu* „1943), e ca şi cum ai invoca hăul cosmic. Imaginea lui Arghezi despre „sfântul preacurat al ghiersului românesc" (id.), este aceea a turmentatului cuvintelor despre un alt Crucificat. Apropierile de ordin sacral sunt frecvente în aceste pagini închiriate poetului considerat într-o perspectivă soteriologică. un mântuitor jertfit: „Fugărit ca un agneţ, de fiare, prin spini, zdrenţele culese din măciuliile ghimpate, au dat pumnul de mătase diamantină, strâns în cartea lui". Nu este niciun portret în care portretistul nostru să se fi substituit mai mult modelului său decât în acesta al lui Eminescu. El vedea în marele înaintaş un poet care „nu-şi iubea literatura…" – şi adăuga în spiritul cel mai autentic arghezian: „… poziţia cea mai corectă faţă de sine a unui artist, care nu-şi culege miresmele din câmpul de putregaiuri al zădărniciei. Eminescu iubea strădania de ajungere la formă, dar odată atinsă, din punctul visat, o fracţiune, cred că era, ca şi în dragoste, decepţionat" (id.). O decepţie „enormă" a poetului, vizibilă în lirica sa îl fascinează pe Arghezi. Decepţia aceasta – în accepţiune ar*gheziană* – nu este doar triviala dezamăgire amoroasă, ci o stare de mâhnire metafizică, de lipsă fundamentală a consolărilor existenţei. Arghezi refuză să-i atribuie lui

Eminescu posibilitatea speranţei, a credinţei, a vreunei mângâieri. „Locul de încălzire e dezamăgirea" (id.). Dar, tot atât de mult, ca şi decepţia poetului, sarcasmul şi invectiva lui îl seduc pe Arghezi. Pamfletarul recunoaşte într-însul genialul înaintemergător. E adevărat că: „Satira lui e o răzvrătire de biruinţă împotriva vieţii" – ceea ce autorul P*ravilei de morală practică n*-ar fi admis niciodată în economia pamfletelor sale. În schimb, noi am putea să le atribuim amândurora ceva din pornirea polemica (pe care o aminteşte Arghezi) a părinţilor Bisericii, „repetitori ai în vierşun arilor profetice".

Panegiricul lui Caragiale începe printr-o invectivă; vulgul bucureştean nu pare mişcat de moartea în străinătate a marelui scriitor. Un Caragiale eminamente popular este invocat tocmai pentru a fi opus nepăsării „boborului". Nicidecum masca comică, ci aceea tragică apare în rândurile dedicate – în răstimpuri diferite *profiluri*: *arta portretistului* omediografului. Dacă Arghezi aminteşte întâmplarea care l-a adus, copil, în faţa lui Caragiale este – ca întotdeauna când intercalează anecdote aparent nesemnificative în portretele sale –, pentru a se strecura. pieziş, ca pe un fel de poartă din dos, în tainiţele sufletului, ale existenţei. Astfel, surâsul lui Caragiale şi acest „Tu eşti un pezevenchi" – pe care i-l aruncă micului Arghezi ne revelează în Caragiale „un senzitiv de nuanţe multiple şi wgingaş". Ca întotdeauna, portretistul este părtinitor la e-ces, până la absurd, dar tocmai aceasta îi îngăduie să deschidă porţi nebănuite. O privire îi este de ajuns pentru a zări, cu alt prilej, semnele declinului la Caragiale. Tabloul alterării trăsăturilor, a vocii, amestecul bucuriei revederii cu durerea de a-l revedea desfigurat aminteşte unul din genialele portrete ale lui Saint-Simon: revederea Regentului într-o dimineaţă, pe *chaise percée*. Ca şi ducele, poetul abia îşi recunoaşte personajul îndrăgit: „Îl recunoşteam mai mult după sunetul, alterat şi el, al vocii, decât după chip…" Urmează un dublu portret dispus antitetic, al lui Caragiale „cel puternic, cel vânjos şi mândru…", şi al celui „mascat într-un om sleit, aproape umilit". Dar, ca în alte împrejurări portretistul se introduce pe sine în tablou. Iată-l, în acelaşi timp îndurerat şi curios, robit – în ciuda afecţiunii sale pentru om –, de pasiunea, de-a dreptul indecentă de a-l dezvălui: „eram împins diavoleşte să-i analizez fiinţa şi cuvintele, minuţios şi să adaug la excesul meu de tristeţe, flacăra ochilor lui întunecată, craniul lui pare că rănit în creştet, decoaorarea obrajilor, tremurul mâinilor". Omul murea înainte de a muri, şi acest mister al

disoluţiei abia perceptibile îl fascina pe Arghezi. Mai cald faţă de Caragiale decât faţă de Eminescu – poetul migăleşte portretul celui dintâi cu o mână delicată. Nicio ieşire polemică împotriva polemistului, nicio ironie, în schimb, elogiu superlativ al acestui „prinţ al chinuiţilor" verbului, apropiat de Flaubert, admiraţie pentru ironie, pentru verbul sarcastic. De aceea, portretul din necrolog e înfăşurat într-un zăbranic, un doliu dinainte de doliu, din clipa în care portretistul îşi descoperă modelul adulat, atins în „stihia sufletească".

Portretele scriitorilor conţin judecăţi asupra operei, a creaţiei, foarte personale întotdeauna, amalgamate cu opinii despre om, cu trăsături ale chipului. O scurtă analiză a unui vers, persiflarea unei obişnuinţe aparţin tabloului care prinde relief, mişcare. Alecsandri este tratat cu zâmbitoare, dar nu mai puţin incisivă ironie. Este o contestare în profilul schiţat al acestui „poet norocos"; sau „poet pentru după-iprânz" care „înfăţişează «buna dispoziţie» în poezie". Analiza unor versuri din *Steluţa* vor să reliefeze inautenticitatea poeziei. Dar totul fără a insista, cu mici surâsuri de complicitate. Nu e o caricatură în această schiţă de portret, ci o lumină subversivă care luminează golurile şi lasă plinurile în umbră. Insinuările sunt învăluite în ficţiuni comparative, totul este *ca-şi-cum-ar-fi-aşa*. O statuie posibilă ţine loc de chip real. „Monumentul lui [AlecsandriJ ar trebui conceput cu o delicioasă havană de bronz în dreptul buzelor surâzătoare, fără motiv. Havana morală a poetului niciodată nu s-a stins şi nici zâmbetul cel fără de motiv". Dacă la aceasta adăugăm titlul de „poet Excelenţă" înţelegem că resentimentele portretistului se întemeiau pe alte motive decât pe cele strict literare.

Un alt scriitor-Excelenţă găseşte însă graţie în ochii săi: Alexandru Odobescu. Chipul nobil al scriitorului îl obligă la confesiuni surprinzătoare. Odobescu este pentru Arghezi un model superlativ de frumuseţe. El e văzut exclusiv sub specie estetică („Alexandru Odobescu a fost unul din cele mai frumoase lucruri pe care le-am văzut, fără să excludem lucrurile, edificiile şi peisajele"). Întrupare a artistului, a valorilor estetice privilegiate de poet – eleganţă, simplitate, fineţe, gesticulaţie rituala etc. – chipul lui Odobescu este una cu stilul lui. Şi aici intervine confesiunea uimitoare a stilistului Arghezi: „Când întâlnesc într-un text cuvintele mele, mă gândesc fără să vreau la Alexandru Odobescu…" Prozatorul e un „model de criteriu".

L Cele mai multe portrete argheziene sunt profiluri schiţate

parţial, conform unei metode moderne, de a surprinde p esenţ4 Jujiiinând-j? uternic o aparenţă: un gest, himă un cuvânt, un apanaj vestimentar etc. Din osul° Ss printr-un fel de paleontologie artistică, la iveală se seconstituie omul, reconstituire aparentă. Scheletul şi ţesutul conjunctiv nu aparţin direct insului, ci sunt sugerate printr-un context. Portretistul descrie largi cercuri, apoi mai strâmte pentru a prinde umbra de fum a unui dispărut. Alteori, el divaghează, urmează o cale care-l îndepărtează de la modelul său la care se întoarce în finalul ca o pleasna de bici. Sau, în sfârşit, individul dese e surprins în treacăt, părăsit apoi, pentru ca în cele din urmă. O frază finala să propună o expresie definitorie a insului, pentru care tot ce a fost înainte să apară brusc ca o exemplificare. O schiţă de profil e intercalată într-un tablou mai larg dedicat altuia. Astfel Nicolae Iorga surprins într-o deâiniţie caracterologică („era un impetuos, un pasionat, un om de riscuri, de jertfe, o nevroză…") într-un articol consacrat lui Pompiliu Eliade.

Galeria este vastă, a portretelor, dar multe au rămas în cartoane (şi au fost publicate) doar ca nişte eboşe, în care reuşite uluitoare – dovedind o profundă înţelegere a umanului – strălucesc, ca nişte cristaluri cu multe faţete într-un ţesut amorf. Un portret arghezian este întotdeauna extras prin constrângere şi concentrare intelectuală ca o esenţă din retortele unde fierbe un decoct. Uneori indicarea unei poziţii în lume e suficientă pentru a circumscrie un caracter. Astfel, despre Ibrăiâeanu: „… scara cetăţii trecea pe la spatele lui, sus de tot, şi el sta pe cea mai de jos, simplu, tocmai din pricina imensei lui complexiuni şi omogen". Din chipul lui Ibrăiâeanu, Arghezi surprinde doar ochii „de catifea", şi întreaga figură apare a marelui „schivnic al literelor româneşti". La N.D. Cocea („splendidul nostru porc-de-câine şi prieten" – cum îl numeşte într-un articol pe care i-l dedică) găseşte unele trăsături definitorii care-l arată congenial cu Arghezi, de parcă acesta din urmă i-ar fi atribuit propriile virtuţi literare amicului. După poetul-portretist, N.D. Cocea „ştia meşteşugul levitaţiunii şi al stilului în polemică şi defăimare" şi „nu-şi mărginea suculentele erbale la teritoriu şi staul ci umplea conca vorbelor cu o mâzgă de uni vere…" Abisul unei existenţe se luminează uneori brusc, în spaţiul unei expresii-defini ţii, O figura descrisă pe îndelete ori schiţată în fugă e pecetluită printr-o metaforă revelatoare sau o imagine emblematică („Capul lui [Ciocârlan, *n.n.*], acoperit cu scufia unui păr mărunt, retezat, ţărănește, la jumătatea frunţii, face impresia unui lacăt mare, cu gura

de fier”). Portretistul caută anume acea *scintilla*, scânteia care – după opinia medievalilor – este ascunsă în om, cea care face ca sufletul să fie *jorma* corpului – conform formulei aristotelice. A surprinde acea scânteie echivalează cu o vedere a esenţei, dar răsfrântă în imagini parabolice. Nu apare chipul omului, ci acea *formă* a sa care informează manifestările sale şi lucrările sale. Cât de subtil este, astfel, sesizată ingenuitatea naturală, visătoare a lui Topârceanu, pornind de la „scânteia lui, ascunsă ca o mărgică din mijlocul unei cruci de fildeş purtată la gât şi în care, pusă la ochi, apare Ierusalimul, ca şi imensa privelişte a visului delicat pogorât într-însul”.

Este de remarcat propensiunea portretistului Arghezi, deschiderea sa simpatetică îndeosebi spre un anume tip uman pentru care are o predilecţie a afectului şi a imaginaţiei, şi anume pentru exemplarele umane candide, naive. Eroii săi preferaţi sunt mari copii, uimiţi şi înfricoşaţi de o lume ce nu le seamănă, în oamenii uzaţi de viaţa desprinde cu fineţe un profil al ingenuităţii ascunse. Profil identic cu un vis originar. Aceste portrete desenează nu chipul ci dublul oniric al insului. Un dublu al lui Topârceanu, de pildă, în portretul amintit, apare drept „visul închis cu idilica insulă a lui Bernardin de Saint-Pierre, unde au trăit, îmblânzind vântul, talazele şi ferocităţile, un copilandru nevinovat ca Paul şi o fetişcană ruptă din rai, ca Virginia…” Portretul „oniric” ce se substituie celui „real” seamănă cu acele tablouri suprarealiste în care o natură mirifică apare într-o confuzie enigmatică cu fiinţa. *Şi* întrucâtva „visul” făpturilor este acela al unei copilării paradiziace, ele sunt închipuite participând la mici scene idilice: „Otilia Cazimir vine dintr-o grădină depărtată cu ghiocei trandafirii în traista de mătase şi după fiinţa ei, resemnată să rămâie ceea ce este, se ţine un stol de fluturi care îi necăjesc surâsul”. O similară candoare sfâşiată tragic este a lui Urmuz din portretul lui Arghezi, naşul care l-a „vârât în cristelniţă frângându-i genunchii”. În necroloagele reiterate ale anticarului Pohl (unul scris înainte de moartea acestuia), acesta apare dematerializat, duh în suspensie între pământ şi cer, fiinţă eminamente *intermediară*, emanând parfumul unui rai livresc: „Cât corp mai putea să aibă Pohl în costumul lui atârnat în aer, când îi rămăsese acel cap evoluat, care te face să crezi într-un om viitor desprins de sine, de la guler în sus şi levitând cu pălăria trasă pe urechi între Pământ şi Venus…” Cele mai diverse proiecţii *ipotetice* ţin locul desenului după natura. Portretul se situează

astfel în plină ficţiune, dar o ficţiune cu îâlc, ca un fel de fabulă al cărei erou devine cel portretizat. Iată-l, de pildă, pe Paul Zarifopol în ipostaza unui sacerdot catolic: „Natura îl destinase unei medalii de Papă, care şi-a greşit cariera şi tihna, în toate icoanele catolice, în care sfinţii raşi vorbesc cu porumbeii şi în desenul cu apă tare, cântă un diacon şi se uită din gravură un Zarifopol cu gulerul de dantelă". Fabulaţia continuă, identificarea modelului cu alter ego-ul său parabolic este urmărită în toate amănuntele. Fantezia portretistului insistă, îndeosebi, în conturarea echivalenţelor plastice, a culorilor. Tot despre Zarifopol: „... culoarea acestui trapist al literaturii se apropia de tonul bisericii, calcaros şi afumat de iarba mare a nopţilor trăite pe soclu, în frig indiferent şi în arşiţă indiferentă". Din aceeaşi ordine a sacerdoţiului sunt extrase alte forme şi ficţiuni suprapuse chipurilor portretizate, ordine privilegiată a imaginarului arghezian. „Boaba de smirnă a lui Pârvan s-a sleit în mireasma-i proaspătă şi curată...". „Degetul [aceluiaşi Pârvan, *n.n.*] se făcea chirilic, fiindcă pipăise cu unghia sfinte moaşte". Alexandru Sahia îi sugera «aghiazma astrală".

Îndeosebi moartea deşteaptă asemenea asociaţii. Panegiricele lui Arghezi din ce în ce mai frecvente pe măsură ce longevivul poet înainta în vârstă nu sunt, desigur.

discursuri funebre. Ele se folosesc, însă, de unele instrumente ale retoricii, printre care invocarea retorică a celui dispărut. Dar patosul uzat al acestor chemări în gol se înviorează în proza argheziană prin haloul de umbră misterioasă pe care scriitorul ştie să-l potrivească în jurul strigărilor în neant. „Sadoveanu Mihail! a strigat de prin văzduhuri o voce selenară.

— A plecat! lată-i stindardul". Sau chemarea pierzându-se în acelaşi gol: „Iubite Domnule Vianu!... Nimic", cu care se încheie evocarea unui om ales, a unei chemări, a unei melancolii şi a unei elegante.

Caractere: arta moralistului

Arghezi moralistul în două ipostaze: *observatorul caracterelor*, *moralizatorul nedogmatic Arghezi şi moraliştii francezi* Pasiunea *stilistică Creaţia nu precede morala Etica plebeiană* Pravilă de morală practică * *„înţelepciunea" netransmisibilă* Scepticism etic Contra *unei morale a Cărţii*, *contra „Dascălilor de hârtie"* Moraia *e praxis Valoarea comr*. *imisului* Suspiciunea *faţă de morala autoritară* Contra *absolutizării valorii şi non-valorii etice* Coincide/ifa contrariilor

Paradoxie a *moraliilor* notema asupra moralei *publice Rousseauism* Confra politicianismului *burghez* Puterea *abuzivă Cataclismele puterii Istoria ca bâlci* Fenomenologia minciunii Eiica *negativă* Cercul posesiunii Cercul erosuhii Etica domestică a matrimontului Etica *meşteşugului* A'atura înrâfătoare – „Vai *voită învingătorilor*".

Sunt două ipostaze, diferite între ele, ale lui Arghezi *moralistul*. Pe de o parte este observatorul *caracterelor*, autorul unor *moralii* satirice, ironice, polemice, pe de altă parte este moralizatorul lipsit de pedanterie, propovăduind nedogmatic dar sentenţios uneori o *morală* pragmatică. Cel dintâi nu recunoaşte valori morale, ochiul său urmărind relieful schimbător al moravurilor, cu luciditatea unui dezabuzat; al doilea apără câteva valori pe care ar voi să le vadă încorporate în acte, dar pe care nu le vrea impuse prin constrângere: Un moralist, de. felul, celor francezi din secolul al XVII-lea, n-a devenit Arghezi niciodată, deşi a făcut încercări în acest sens. Prea era

3. să-şi poată permite degajarea (fie şi simulată numai) a unui La Bruyère, urmărind la rece, din colţul salonului casei Condé, lumea Curţii şi a Oraşului francez, ca o miniatură a Lumii întregi. *Şi-apoi*, prea era placentară viziunea arghezianâ la un organism etic (mai degrabă decât la o ordine etica) pentru ca să refuze tentaţia moralizării printr-o literatură sapienţială oricât de vag sentenţioasă. Deci, între polii extremi – moralist cinic, psiholog, tipolog pur descriptiv, şi propovăduitor angajat al unei morale – Arghezi pendulează. De aici echivocurile numeroase ale poziţiei moralistului-moralizator, echivocuri manifeste stilistic în textele scriitorului. Dar, tot de aici o diversitate delectabilă pe care nu o au nici maximele, ori „caracterele" moraliştilor, nici predicile propovăduitorilor de morale, Moraliile argheziene (ca şi celelalte proze) vădesc o supremă pasiune stilistică. Această pasiune, care este funciar o pasiune artistică, precede pasiunea cunoscătoare sau activă, psihologică sau etică.

Este adevărat însă, că, spre deosebire de un Lucian Blaga, din sistemul căruia filosofic lipseşte – în mod „simptomatic – o firidă rezervată eticii (dacă nu considerăm formulele privind o morală a creaţiei şi a creatorului ca suplinind morala ca atare), Tudor Arghezi n-ar fi putut niciodată subsuma morala creaţiei. Pentru el „creaţia nu precede morala şi valoarea cea mai înaltă nu rezidă în creaţie. Dimpotrivă, cum vom vedea, viziunea sa etică se întemeiază pe o umilire a creatorului. Acesta se răzbună, în schimb, suficient de

amoral, prin jocul foarte serios pentru el, nu mai puţin futil pentru alţii, al stilului. Dar stilul nu este „moral" decât sub specia efortului, al măestriei dificile a meşteşugarului. Etica umilă, aparent deloc eroică, etică refuzând demonia geniului. În fond, Arghezi se refugiază într-o etică plebeiană, rudimentară, dar cu atât mai viguroasă.

Moraliile acestea sunt risipite prin întreaga literatură a tabletelor scriitorului; ele se asociază cu ficţiunile ca un comentariu sapienţial, de *înţelepciune*, un discurs auxiliar al acestora, îndeosebi articolele publicate în 1928 – 1929 în *Adevărul literar şi artistic*, adunate apoi (împreună cu alte texte) în 1946, în *Pravilă de morala ractică*, alcătuiesc o sumă a acestor moralii. *Pravilă de morală practică* este o carte de învăţătură, în sensul vechi al termenului. Fără pedanterie sistematică, dar nu fără o „oarecare (îndeajuns de laxă) ordine interioară, sunt trecute în revistă comportamentele diverse ale unei societăţi privite atât sub unghiul psihologic-tipologic, cât şi sub acela al unei caracterologii sociale. *Pravila* se vrea întrucâtva un manual, o călăuză pe care autorul o oferă unui discipol ipotetic, prin descrierea societăţii şi prin exort itii cu privire la regulile sale de comportare în acea societate. Autorul acestor fragmente de literatură sapienţială nu se vrea însă magistru sau eclesiast sfătuitor. Ei nu ia masca (odioasă lui Arghezi) a „înţeleptului", „înţelepciunea" sa, în sens biblic, este una netransmisibilă, deci inoperantă. Căci „niciodată nimeni nu înţelege pe nimeni deplin" – recunoaşte o dată Arghezi agnostic. Sensibilităţile nu se pot suprapune, nici intelectele diverse nu se pot reduce la unitatea indiferenţiată. „Experienţa unuia nu se prinde de altul" – mai spune „îndeajuns de dezabuzatul moralist. Este zădărnicită, oare, orice tentativă de a transmite vreo „înţelepciune" dobândită prin meditaţie şi experienţă? Un nihilism de fond subminează orice cunoaştere, orice comunicare. Prologul la P*ravila d*e m*orală practică s*e încheie prin recunoaşterea prealabilă a unui eşec, a unei inutilităţi: „E de presupus că ea (pravila, n.*n.*) nu poate sluji la nimic".

Scepticismul acesta îşi pune amprenta pe întreg discursul moralistului. Nicio morală pragmatică nu se justifică pe de-a-ntregul după el, nici observaţia sau reflecţia teoretică a moralistului cunoscător nu e validă, şi, chiar dacă ar fi, ea n-ar putea fi transmisibilă. Dacă totuşi Arghezi întreprinde un asemenea examen, şi se angajează pe calea unui discurs etic e pentru că nihilismul îçi are la

el o contraparte modestă, umilă chiar, dar pozitivă, iar scepticismul şi agnosticismul său au limite, nu sunt ireductibile. Nimic nu este definitiv, dogmatic, în cunoaşterea ca şi în practica pe care le propune, nici chiar refuzul lor. Ceea ce, totuşi, rămâne definitiv respins este o cunoaştere cărturărească a moraliilor şi o etică a cărţii.

— Dascălii de hârtie" sunt huliţi cu vervă pentru că încearcă să dicteze un comportament pe baza unei experienţe livreşti. Ca şi Gide îndemnându-l pe Nathanael, discipolul fictiv din *Nourritures terestres* să azvârle cartea mentorului său, să se degajeze de sfaturile sale, tot astfel Arghezi îşi incită posibilul învăţăcel la repudierea cărţii care l-a nutrit: „După ce ai învăţat tot ce se cere, închide cartea şi arunc-o…". Nimic livresc, deci, în etosul arghezian. Morala este praxis şi se deprinde prin practica. Arghezi nu propune valori propriu-zis etice, derivând dintr-o tabulatură de legi, dintr-o abstract-prâncipială etică, ci valori pragmatice.

De asemenea, morala sa nu este nicidecum excesivă. Ea nu pretinde austeritatea asceţilor, şi este gata să înţeleagă valoarea compromisului. Căci ea nu se adresează unei elite posibile (orice aristocratism, chiar spiritual, fiind odios acestei naturi plebeiene), ci unui om comun. Cititor al lui Nietzsche, în tinereţe, Arghezi refuză o supraetică a supraomului nietzscheian. Omul său, ivit „mânjit de survenirea mormolocului şi a maimuţei", nu e deloc infailibil. Pe acest fiu spiritual şi discipol el nu vrea să-l hrănească cu apa prea pură", de piatră", a izvoarelor înalte, ci din aceea „luată de la robinetul municipal". Asceza, puritatea fariseică, un exces de austeritate i se par suspecte. Nimic mai dubios decât morala omului „moral"! Paradox, desigur, dar întreg Arghezi moralistul purcede de la o asemenea suspiciune a moralului arogat cu autoritate. Eticiielitare a celor puritani, el îi va prefera întotdeauna mica înţelegere a omului umil. Acestuia îi spune: „te iubesc în carnea şi-n erorile tale, în slăbiciunile tale…"

Să nu interpretăm o asemenea declaraţie (care se repetă sub diverse forme adeseori) ca pe o expresie a toleranţei. Arghezi nu este un îngăduitor, întreaga sa *vedere* (căci nu putem vorbi despre o concepţie) asupra condiţiei umane probează o lesne iritabilă intoleranţă. Dar, polemic la adresa oricărei etici imperative, şi în primul rând faţă de morala creştină, el nu admite o falie ireductibilă între bine şi rău, deci în judecata etică între condamnarea absolută a

„păcatului" şi absolvirea *cum laude* a „virtuţii". Adversar al moralei cărturăreşti, el abhora abstracţia separării radicale a unui „Bine abstract", ridicat la ceruri, de un „Rău abstract" azvâiiit în infern. Răul e un rafinament literar al Binelui, şi ceea ce se cheamă Bunătate, le pare răilor salariul plătit speciilor omeneşti inferioare". Reflecţie care în prima sa parte pare un decalc după o formulă a lui Nietzsche, pentru ca în partea a doua să denunţe nietzscheismul tocmai prin termeni caracteristici acestuia. Căci Bunătatea doar *pare* răi101 a fi o slăbiciune condescendentă, şi nu *este* aşa ceva, cum afirma gânditorul german. Numai pentru malignitatea orgolioasă, binele poate fi o calitate mediocră, o slăbiciune a celor tari, care ar fi datori să fie amorali. Absolutul valorilor morale este respins de Arghezi, un… Bine total" sau un „Rău total" fiind practic inexistente. Moralistul îşi întemeiază descrierea omului pe conjuncţia trăsăturilor opuse, pe o *coincidenţia oppositorum*, iar moralizatorul pe o conjuncţie a viciilor şi virtuţilor care constituie o realitate şi un punct de plecare în înălţarea omului: Astfel: „Omul e un amestec de Bine şi Rău. de răutate şi bunătate, de cinste şi malonestitate, şi nu face nicio sforţare ca să iasă din condiţiile zilei neamestecat". Sufletul celui mai tare în certitudini este plin de îndoieli, al celui mai drept de nedreptăţi căci sufletul este „acel spaţiu învăluit, în care gândul păcătuieşte liber". Coincidenţa contrariilor, ambivalenţele, caracterizează fiinţa Umană în viziunea moralistului. De aici derivă, sau mai exact aceasta explica paradoxiile moraliilor argheziene. Aserţiunile scriitorului pe acest plan nu sunt nicicând univoce. Derivând din ambiguitate, ele îşi au întotdeauna dubla lor faţă. Nu este chip fără revers în morala aceasta, căci omul la care se referă, despre care vorbeşte şi căruia i se adresează este dublu.

El este chiar multiplu, multiplicitatea fiind interioară şi exterioară. Rareori omul la care se referă Arghezi este singur, surprins faţă în faţă cu sine însuşi. De obicei, el este observat într-o colectivitate. Or, moralistul care îşi urmăreşte obiectul observaţiilor sale angajat într-o societate, într-un grup, este gata oricând să arunce anatema asupra societăţii (firește a celei burgheze la care se referă în moraliile sale) şi asupra oricăror grupuri umane, cu excepţia familiei. Dar se pare că Arghezi îşi dădea prea bine seama că anatema aruncată asupra lumii nu este replica cea mai potrivită ce i se poate aduce. De aceea, rousseauismul său (mai mult funciar decât dobândit prin vreo influenţă directă sau indirectă) este moderat. Societatea corupe natura

primară, dar este un rău necesar. Omul în afara societăţii este o fiară. „Bunătatea" sa, în stare naturală, este amoralitate zoologică. Anarhismul *fin-de-siècle* a marcat, fără îndoială, viziunea arghezian asupra omului-în-societate. Suspiciunea cu care priveşte orice raporturi de putere, orice autoritate, convenţie, lege sau dogmă derivă din bănuiala fundamentală că toate acestea reprezintă o descompunere a firii originare, ca şi o ruptură a contractului social, Iar suspiciunea se preschimbă în indignare, în furie, atunci când întreg jocul puterii reprezentat de aceste autorităţi, ierarhii, convenţii, legi etc. este jucat de nişte uzurpatori, de impostori, de o pseudoputere. Tema principală a diatribei moralistului este aceea a mecanismului moral detracat, întreţinut prin politicianismul societăţii româneşti din perioada interbelică.

Nu-l auzim doar pe emulul lui Jean-Jeacques Rousseau când citim o frază precum: „Orânduiala factice a societăţii a condiţionat [...] naşterea valorilor contranaturale. Am avut de mai multe ori prilejul să remarcăm organicismul arghezian. Şi în materie „politică", forma cea mai viabilă a societăţii i se pare moralistului nostru aceea a analogului organic. Or, între gospodăria familiară şi organizarea statală identitatea de structură i se pare o evidenţă. Statul nu „se conduce altfel decât o gospodărie cu miţe şi porci..." – afirmă cu o voioşie brutală Arghezi. Dar impostura înlocuieşte simţul gospodăresc în cel mai bun caz prin naivitatea intelectuală, în cel mai rău prin cinica tiranie *a* politicianului abuzând de puterea sa.

Puterea abuzivă corupe. Poetul descompunerilor monstruoase aplică unele scheme de corupţie politică. Guvernele suferă, ca şi particularii, de o „deformare profesională, contractată din exercitarea îndelungată", exerciţiul puterii provocând „patologia monstruosului elefantiazis". erarea morală ia forma concesiunilor reciproce. Disre puterea de afirmare şi de tăgadă. O psihologie a niritului „în spirală", leneş, temporizator, ezitant şi laş e substituie oricărui activism sănătos. Surogatul ia locul realului, iluzoriul veridicului. Şi corupţia se întinde de la conducători la conduşi. „Ne place să fim biruiţi de otrăvuri şi nu de idealuri, de slugi şi nu de stăpâni, diminuaţi în demnitatea şi în concepţia noastră despre autoritate". Autoflagelarea nu lipseşte din aceste reflecţii asupr x puterii. Căci, după Arghezi, toţi cei ce se supun unei puteri abuzive sunt vinovaţi ca şi cei ce abuzează de ea. Puterea politică îşi subordonează capacităţile, ştiinţa, justiţia şi

arta. Pentru a place stăpânilor, judecata „judecă poruncit". Şcoala produce o domesticitate a puterii. Dar puterea îi corupe, înainte de toate, pe cei care o practică. Intemperanta îi pândeşte pe maniacii puterii. Politicianul burghez este una dintre figurile cele mai frecvent schiţate în diversele ipostaze ale detractării morale, din galeria moraliilor argheziene. Pentru Coco „toţi oamenii politici […] sunt cinstiţi", căci de la un milion venit anual unui om i se poate cere să fie cinstit. Ironia urmăreşte toate demersurile insului factice care este „omul politic" burghez, mai ales în evoluţia sa atunci când ajunge la putere. Astfel, mediocrul, „incapabil să cumpere şi să cântărească un kilogram de fasole, devine, după ce i s-a dat puterea, un emiţător de idei, un organizator de viaţă, un întemeietor de legi". O energie falsă înlocuieşte caracterul autentic. Prestigiile se compun, autorităţile vin dinafară, din scaunul ocupat, nu dinăuntru, din virtute. Puterea factice se dovedeşte, însă, pe plan obiectiv foarte reală; ea are urmări nefaste de obicei, ducând în cele din urmă la dezastru.

Meditaţia arghezianã asupra puterii nu se limitează la formulele moralistului, în universul imaginar, semnele puterii, ale corupţiei prin putere, depăşesc limitele discursului moral. Poetul imaginează cataclisme, acte ale unei apocalipse etice a „veacurilor şi prestigiilor şi puterilor". Nu asistăm la o lentă coroziune a unei istorii seculare, ci la hecatombe, la furioase prăbuşiri. Imaginarul eschatologie îşi risipeşte, ficţiunile pe planul moraliilor, parabolele exemplare ale răului îndeosebi, urmând toate modelul biblic al *căderii îngerilor răi*. Nu este desigur, o imagistică somptuoasă, o retorică a istoriei majore care domină aceasta apocalipsă a puterii, ci o scenografie a sordidului, a mizeriilor triviale. Astfel, de pildă, falsele prestigii se degradează brusc prin căderea politicianului improvizat de la putere. „Dezbrăcat de ţoalele unui prestigiu organizat, individul îţi face impresia unui ţigan, care, pitit între movile de gunoaie, caută zdrenţe, cutii de conserve rupte, oase şi cioburi de sticlă". Semnele descompunerii, ale delabrării mecanismului, le înlocuiesc pe cele ale falsului organism politic. Seismele istoriei ca şi ale firii dezagregă într-o clipă falnice imperii. Viziunile biblice, utilizate frecvent de profeţi: Vechiului Testament în închipuirea prăbuşirii detestatelor imperii lumeşti, apar în textele argheziene: o voce tunătoare face să se prăvălească puterea abuzivă: „În această universalitate de fragmente în muşuroi şi de nimicuri, urlă într-o bună zi glasul tunător al Bărăganului şi vântul stepelor galbene –

şi prăvălesc". Puterea falsă şi uzurpatoare se prăvăleşte în sine, căci e un uriaş cu picioarele de argilă, sau – cum spune Arghezi – un „imperiu de cocă".

Aparţinând unui alt registru al motivelor (de asemenea oriental ca origine, dar filtrat prin utilizările sale occidentale, şi îndeosebi prin topos-ul l urni i-ca-teatru) este identificarea la care nu o dată procedează Arghezi, a istoriei cu un bilet. Din nou experienţa primului război mondial şi a anilor care i-au urmat prevalează configurarea unei vederi despre haosul grotesc al unui timp ce şi-a ieşit, shakespeareian vorbind, din ţâţâni. „Împărţită pe secole, istoria e un bilet şi un balamuc, şi, pe zile, o trăncăneală şi o suferinţă". Improvizările fanteziei diriguitorilor sunt exercitate „pe spinarea bietului om". Bilei al deşertăciunilor, scena istoriei este plină de falsuri. Actorii aparţin cu toţii categoriei minore a histrionilor. „Fluierăturii cu naiul sau muscalagii, călăreţii de şcoală înaltă, lăutarii u vioara şi vocea, cântăreţii de biserica, paracliserii, jucătorii de poker, ţurcarii, rişcarii, aşteaptă să sune ora lor politică şi socială". Dacă, în genere, „cârmuitorilor le lipseşte poezia", nu le lipseşte, în schimb, arta schimelor. Demagogia este o artă a prefăcătoriei. La masca verbală i se adaugă masca sentimentelor. „Demagog e tot insul care nu-şi trăieşte ideea şi sentimentul, care nu-şi trăieşte naţia şi numai le maimuţăreşte". Minciuna este structurală în toate actele demagogului.

Textele moralistului insista asupra acestui complex psihologic, social şi moral – al minciunii, viciu profund înrădăcinat în natura umană. Ca într-o fenomenologie literară a minciunii, ne sunt prezentate diversele ei specii care pot fi grupate în câteva genuri. Acestea sunt: alterarea adevărului, şarlatanismul, reaua credinţă şi ipocrizia. *Mincinosul* nu este un singur „caracter" – ca la moraliştii din timpul lui Ludovic al XIV-lea –, ci reprezintă o faună bogată în tipuri diverse. Cei care alterează adevărul îl deghizează sau se deghizează, poartă măşti („Temeiurile morale atârnă ca nişte măşti la uşa edificiilor consacrate: afară se minte şi înăuntru se minte"); totul se raportează fals, se deformează („Se minte, se interpretează: fugă de preciziune şi falsificarea liniei"). Şarlatanii amplifică, sunt fanfaroni, sunt samsarii aproximaţiilor (... Fiind mare nevoie de aproximaţii, ca să poată fi bine ascuns întregul şi categoricul, locul creat omului îl ia declarantul, samsarul: samsarlâc de filosofic, de noţiuni, de principii. Dascăli-samsari, oameni politici-sam-sari, preoţi-samsari"). Reaua

credinţă generează minciuna capţioasă, impostura, duplicitatea. Impostura, îndeosebi, de cele mai felurite specii, domină scena vieţii publice descrisă de Arghezi. Impostorul prezintă surogate, el însuşi fiind un surogat („Surogat de oameni: nulităţile de intelect şi de moral sunt în mare cinste şi valorile scoase din circulaţie"), în sfârşit, ipocrizia este minciuna ca disimulare, falsul rafinat, comedia virtuţii, a adevărului. Ipocritul îşi întemeiază actele şi vorbele pe o „veche pirostrie a moralului", pe o triplă instituţie, a Familiei, Şcolii şi Bisericii. Peste această pirostrie a apărut alta mai nouă, în democraţia burgheză a României vechi: Constituţia, Democraţia, Ordinea socială. Un „sinistru escroc" pledează pentru cele mai înalte valori morale, «îi citeşti slova severă, şi el e o secătură, o canalie a sensibilităţii". Masca virtuţii rentează; „îl ştiai meschin: azi e idealist". Cele mai stupefiante metamorfoze sunt efectuate prin disimulare: „nimic nu se opune intrării în presă, la conducerea ziarelor a cui binevoieşte să se transmute în intelectual, din berbec". Acel satiricon arghezian pe care l-am analizat în încheieturile fabulei morale are în moraliile scriitorului *un comentariu* paralel. Dominanta morală a tabloului acestei societăţi o dă minciuna. Orânduiala factice a societăţii care a generat valori contranaturale, autoritatea „statuilor de familie şi a portretelor în ulei", reaua credinţă a conducătorilor, corupţia şi pervertirea moravurilor, toate îşi au o rădăcină în minciuna de fond, şi sunt în fond minciună.

Moralistul devine sentenţios şi formulele sale sunt cele ale cugetătorului, atunci când îşi notează reflecţiile pe această temă. Kemarcăm o originală deplasare a sensului minciunii de pe planul logic epistemologic pe acela al sensibilităţii morale. A minţi nu înseamnă nici negarea adevărului, nici neafirmarea lui. Într-adevăr, pentru scepticismul filosofic aplicat chiar filosofiei ca atare de către Arghezi, adevărul nu constituie un obiect de cuprins în sine. Nu numai numenul nu poate fi – kantian – cunoscut, dar nici fenomenul nu poate fi sesizat, căci variază. Or, adevărul acesta care nu e decât o simplă „constatare fotografica a obiectului" interesează tot atât de puţin ca şi răsturnarea ori deformarea lui prin minciună, Ceea ce interesează, în schimb, este realitatea sentimentului. „Sensul minciunii noastre este sufletesc. A minţi înseamnă ascunderea sentimentului, adevărat sau nu, nu importă, realitatea sentimentului şi adaptarea afirmaţiei la o situaţie de interese. Fiecare ascunzându-şi sinceritatea, fiecare dă un derivat, şi

o întreagă vârstă istorică rămâne dominată de sânulinuanţă". O adevărată concepţie exprimată printr-o teză nu se poate mai clară. Această teză ne interesează însă nu ca o opinie (căci nu este mai mult decât atât) a gânditorului Arghezi, ci ca o credinţă a sa care informează viziunea moralistului. Tot ce aparţine satiri con-ului sau utopiei argheziene, moraliilor sale ca *ficţiune etică*, procesului deschis istoriei, societăţii, politicii unor epoci revolute porneşte de la această opinie *l* se întoarce la ea. Succesiunea epocilor revelează golul mincinos al unor vârste. „Epoci goale, după epoci mobilate şi locuite". Istoria, în parte, „a rămas de închiriat". Golul acesta al timpului, neantul istoric al vârstelor duce spre posibila lichidare „într-un minut" a veacurilor, a imperiilor.

Minciuna este viciul de structură pe care-l flagelează de cele mai multe ori moralistul. Viziunea sa morală se desenează însă şi prin antipoli ai moralei sale. Structural opozit onist, Arghezi îşi constituie etica mai curând prin negaţii decât afirmaţii. După cercul puterii, acela al posesiunii este cel care-i incită mai des discursivitatea moralistă. „Vai vouă bogaţilor!" Vituperarea evanghelică este preluată şi variată în felurite chipuri, prin prisma repudierii rousseau-iste a avuţiei-furt. Averea e funciar o *dezordine* şi, ca atare, o introducere în haos. Orice avere se întemeiază pe o crimă mai veche sau mai nouă, Averea fraudei şi a crimei devastează la rândul ei, nedreptăţeşte, precipită nenorocirile. Între avuţie şi violenţă, Arghezi găseşte o legătură directă. Nu fără radicalismul ironiei, clamează: „E nietzschean negustorul înnavuţit din vânzarea plăcilor de gramofon, nevasta lui – e nietz-scheană, copiii lui sunt nietzschéen!". O asemenea avuţie imorală îşi poartă într-însa mucegaiul care o descompune. Câştigată prin furt, este pierdută prin furt. Singura soluţie salutară pe care moralistul o întrevede, este aceea a suprimării averilor individuale, „reţeta sănătoasă a socialismului, care a nimerit exact cauza de întârziere şi destrăbălare a omului obştesc..."

Aceeaşi destrăbălare şi brutalitate o întrevede Arghezi Pe planul eroticii dezlănţuite. Etica sa, în această sferă, fără să fie rigoristă, ascetică, este severa cu orice act libidinal nejustificat moral şi social prin instituţia matrircioniului. Dragostea nu justifică aproape nimic din tot ce se săvârşeşte în numele ei. Numai o societate coruptă „prin stomac şi sex" poate să-şi caute justificările în dragoste. Nu numai eros-ul inferior, al satisfacţiei libidinale îi este odios poetului-moralist,

ci şi formele sale superioare, sentimental-spiritualizate. Este simptomatic un anume antierotism arghezian. Uneori, el se declară în numele dezordinii legilor călcate în picioare. Dar, alte ori, orice iubire pasională este condamnată în numele unei solitudini esenţiale a spiritului, „Iubeşte: – nu-ţi pierde însă din vedere chilia de sus din turn, unde trebuie să fii singur, ca un orologiu. Dragostea întoarce la coteţ spiritul din zbor!" Şi, totuşi, „coteţul" sub formele sale moderate, conjugale, este apărat împotriva oricărui hybris spiritual. Contradicţie aparentă, precum atâtea altele, în economia morală arghezianã, explicabilă prin ambiguitatea crosului în viziunea poetului. Această ambiguitate derivă dintr-o dublă natură a sa. Pe de o parte, este eros ca luptă, pe de alta eros ca act de cunoaştere. Libido-ul nu-şi are locul în vederile lui Arghezi. Nici sexul nu oferă desfătări în sine şi prin sine, ci satisfacţii derivate ale voinţei de putere şi ale voinţei de cunoaştere. Între sexe se dă o luptă, pe care femeia, îndeosebi, o complica la exces. Bărbatul, în schimb, este mai aplecat spre cunoaştere. Omul în genere caută mai degrabă necunoscutul decât agrementele frumosului. „Omul se naşte ştiinţific [...] el caută perechea cu o dorinţă de documentare". Dubla natură a iubirii include două ipostaze ale *fugii* de iubire. Originalitatea poziţiei lui Arghezi apare în această vedere asupra eresului ca *fugă de eros*. Interesul omului faţă de dublul său feminin durează atât timp cât nu e epuizat interesul faţă de necunoscut. De aici „înverşunarea de a se cunoaşte degrabă", „pentru înlăturarea obsesiei şi trecerea mai departe". Misoginia arghezianã se infiltrează în această perspectivă asupra iubirii bărbatului ca voinţă de a evada *prin* iubire din iubire. A epuiza iubirea pare însă a fi obsesia şi a perechii sale, care fuge pentru a atrage, şi se lasă prinsă pentru a stăpâni şi a evada mai uşor. Moralistul descrie „urmărirea nupţială" ca pe un joc înşelător al celor ce se înşală reciproc şi pe sine în acelaşi timp. În posesiunea erotică nu se posedă nimic. Acest „joc satanic" al nupţiilor cunoaşte „momentul supremei tragedii" atunci când bărbatul mai ales, dar şi femeia, înţeleg că ceea ce au dobândit prin conjugarea lor, nu are „nici atâtaconsistenţă cită oferă un fulg". Erotica este deci, un *jeu des dupes*, simulacrul unei posesiuni cognitive, şi al unei stăpâniri, prin putere, în care custerea şi puterea nu au mai nimic de câştigat. Viziu-moralistului este vădit contrară apologiei iubirii pe care o intonează mistici, teologi sau poeţi spiritualişti. Nimic transcendenţial ori abisal în acest mecanism, decât – uneori – o voinţă de transcendere. Însăşi căutarea

necunoscutului" din procesul iubirii nu duce spre reve-farea unui mister, ci spre epuizarea unei enigme facile. Apoi mica mecanica erotică nu constituie un proces prea complicat. „Natura şi-a mărginit imaginaţia la cele două sexe, cumpănindu-le într-o egalitate a instinctului suprasensibil. Sărăcia aceasta a imaginaţiei naturii reduce mult variabilitatea fenomenelor erotice. Ele se învârt inevitabil în acelaşi cerc îngust amorul fiind – pentru poetul nostru – de o incurabilă monotonie. Într-un moment de umoare proastă, autorul *Pravilei* atribuie închiderea lumii fizice în numai două alternanţe unei răutăţi a., Celui-mai-presus-de-fiinţă".

Mai mult decât plicticos, sexul devine odios în materialitatea sa trivială. Căci nu numai ipotetica transcendenţă îl batjocoreşte, ci şi Natura „care îşi dispreţuieşte opera sistematic". Referinţele moralistului la detaliile anatomice sau fiziologice ale mecanicii erotice stau toate sub semnul valorilor estetic negative. Urâtul, dezgustătorul, odiosul caracterizează jocul genital în perspectivă arghezian㠂. Una dintre *pildele* moralistului din *Pravila de morală practică*, ficţiuni cu tâlc în care verva imaginarului întrece limitele discursului sentenţios, închipuie măruntele peripeţii vulgar-domestice ale „dragostei" dintre un lăptar şi nevasta acestuia. Şarja este genială, textul fiind un amestec de naturalistă insistenţă asupra amănuntelor „crude", şi de bufonerie grotesc-fantezistă. Ficţiunea este tot timpul întovărăşită de un comentaiironic al Naratorului, încercarea acestuia de a deduce, de „a ghici mental cum se petrece fiorul conjugal, dat fiind că fără pricina lirică a dorinţei şi a entuziasmului, el nu ar mai putea să aibă loc" descoperă tocmai crasa obscenitate a manevrelor amoroase. Această satiră virulentă a amorului „fizic" îşi are contrapartea într-o similară flagelare a celui eteric, petrecut ideal „ca într-un borcan de cristal din laborator". Dacă dragostea lăptarului se pierde în trivialităţe, aceea pentru ibovnica selenară a unui etern adolescent e nu mai puţin trivializată. Estetismul pur al dragostei necorporale stârneşte aceeaşi vervă profanatoare a moralistului, ca şi impurele abjecţiuni ale celei pur corporale întrucât formele acestea extreme ale erosului sunt identice. Visul delicios de „satir inocent, profanator în intelect" ascunde acelaşi *odium* ca şi genitaliile expuse în impudoarea lor animalică. Pentru Arghezi *naturalia nou sunt turpia*, decât atunci când ele sunt – în cazul omului – degajate de opreliştile umane, în ferocitatea libi-dinei instinctuale. În universul imaginarului arghezian,

organele libidinale sunt pecetluite printr-un oprobriu indelebil, ca şi în vechea literatură ascetică. Naturalismul. îi oferă scriitorului modalitatea expunerii aparent obiectuale, în realitate halucinant-vizionare a anatomiilor detestate. Ca şi Zola, dar fără pretenţiile ştiinţifice ale acestuia, Arghezi, în ipostază naturalistă, învăluie naturaliile, manifestările instinctuale, în haloul de coşmar al unor arătări fabuloase. „Bestia umană" se arată în legătura pe care brutalitatea orgiastică a naturii o stabileşte cu perversiunea violentă a civilizaţiei. Iată un asemenea exemplu de închipuire oribilă a violenţelor conjugale în fiziologia unor exemplare feminine în care civilizaţia augmentează strâmbăciunile fizice; „Punga lor cu senzaţii erectile pândeşte neîncetat, ca foile unei anumite plante, ciulită şi mâzgălită cu o gelatină digestivă, muştele din zbor".

Dar dragostea nu are în *Pravila* lui Arghezi doar asemenea înfăţişări de infern fiziologic, ci şi altele, mai calme, pe Hnia împăcării naturii organice cu legile *nescrise* ale moralei. Poetul domesticelor este un apologet fervent al căsniciei, al conjuncţiilor echilibrate. Preceptele pe care le emite, ca şi fabulele pilduitoare sunt toate spre mai marea glorie a matrimoniului. Suflet şi trup se cer unite, căci: „fără participarea intensă a sufletului, dragostea e-o pilitură de oase şi o goană de cai în agonie". Misoginul este gata să intoneze imnuri de laudă Femeii care „a inspirat pe Crist, pe Goethe, pe Dante, pe de Vinci – şi i-a născut". Zeiţa lui preferată nu este Afrodita, ci o Hera casnică şi, îndeosebi, o Magna Mater cosmică.

Frumuseţea femeii începe doar în îndeletnicirea ei de toate zilele. O anatomie domestică, o frumuseţe casnică, o morală gospodărească, acestea sunt „idealurile" argheziene legate de sexul feminin. Feminismul i se pare moralistului n ostru nun limbric de cucoană", ca şi lui „badea Ion". Prostituţia un abuz identic cu furtul şi crima. Adulterul o murdărie. Niciun sector al eticii argheziene nu este mai puţin ambiguu codificat precum acesta al vieţii conjugale. O familie nu este, pentru cel care ar fi putut scrie (şi a scris, fragmentar, fără să o numească) o „Carte a nunţii", doar împreunarea amoroasă a doi îndrăgostiţi. „Căsătoria e un angajament între două demnităţi integrale". Prima datorie a soţilor este să muncească şi să trăiască mulţumiţi, din satisfacţiile infinite ale muncii. Etica matrimonială este una cu etica laboriozităţii. Arghezi a găsit în căsătorie formula vieţii, profesând pentru Soţie şi Mamă respectul integral refuzat altor

categorii umane. „Rafinamentele literare şi scepticismele intelectului" nu trebuie să schimbe cu nimic „sănătatea căsniciei". Exemplul ideal, al unei mitice perechi, al unor Philemon şi Baucis ai matrimoniului perfect este acela al căsniciei care durează, egală în sănătate, chiar dacă cu varietatea formelor impuse de vârste, „de la vălurile albe ale miresei până la zăbranicul mohorât", asemenea pilduitorului cuplu Berthelot, soţ şi soţie morţi în aceeaşi zi, prefigurare a stingerii târzii a bătrânului Arghezi nu prea mult după Paraschiva din Buneştii Bucovinei. Femeia batjocorită în ipostazele ei extraconjugale se reabilitează ca mamă. „Visul femeii este să reproducă pe bărbatul pe care l-a iubit..."

Familia este, pentru Arghezi, un „laborator experimental", şi singurul în care se pot observa fenomenele toate ale vieţii. Moralistul şi-a găsit acest teren, aparent îngust, pentru a urmări „marile rosturi ale existenţei". Etica sa conjugală este solidară cu observaţiile sale şi se întemeiază pe acestea. Etica matrimonială se continuă cu acea socială. Solidaritatea cu membrii familiei are, ca un corolar, solidaritatea cu poporul, cu pământul ţării, căci ciclurile biologice sunt concentrice, de la cele lăuntrice ale nucleului familiar spre cele exterioare, tot mai largi ale comunităţilor sociale. De la imperativele moralei conjugale pe care le emite Arghezi derivă imperativele moralei sale în genere. Căci moraliile argheziene, oricu de potrivnice „poruncilor" prezintă totuşi preceptele unei etici neconstrângătoare dar nu anarhice. Etică a efortului, nu a luptei, a muncii, nu a creaţiei, a austerităţii nu a ascezei, a rezistenţei la putere, nu a voinţei da putere, a modestiei dar nu a smereniei, a stilului muncit, nu a libertăţii anarhice. Nimic excesiv în aceste imperative, ca şi în întreaga literatură sapienţială căreia îi aparţin. Etică a unui ins productiv, a unui meşteşugar de bun simţ, influenţat poate de morala protestantă medie a unei Genève calviniste. Eroul exemplar al unei asemenea etici nu este Luptătorul, nici Sfântul mucenic oriental, nici Geniul virtuos al unei arte, Demiurgul în spirit, ci Muncitorul care *face* şi făcând *se face* pe sine. Ideal umanist al unei umanităţi cu rădăcina în ea însăşi.

Tânărul de optsprezece ani căruia i se adresează moralistul din *Pravilă* se află la răspântia heracleană a Binelui şi a Răului. La Bine se ajunge prin alegerea unei meserii şi adâncirea în meşteşugul ales. „Învinge încet şi, luptând cu obstacolul profesional, învinge-te câte puţin şi pe sineţi". Este într-o asemenea cale etică nespectacu-loasă

ceva din anglo-saxonul *self help* (tot de sorginte protestantă), morală pe care o elogiază Arghezi. Tânărul nu va râvni bunurile altora, şi nu se va lăsa înfricoşat de puterea altora. Satisfacţiile le va avea doar din sine, când va „opune biruinţii exterioare biruinţa conştiinţei". Pentru o asemenea biruinţă e nevoie de o luptă ce nu e identică doar cu munca obedientă. Tânărul trebuie să fie un răzvrătit, un negator. Un ideal activ, al revoltei este propus oricărui nou venit: „... tu ai un ideal în fiinţa ta: tăgăduirea. Nu întârzia: tăgăduieşte şi cercetează şi tăgăduieşte din nou..." O activitate intensă presupune înfrângerea iniţială a convenţiilor, a regulilor ci vili taţii. Ecarisajul public are, nevoie de o anume violenţă moderată. Morala practică încuviinţează pedeapsa administrată cu măsură, şi o anume brutalitate în înfrângerea inerţiilor. Voinţa stăruitoare de a birui este exemplificată prin aceea a lui Lenân biruind împărăţia rusă „din mansarda unui hotei ascuns din Zürich". Biruinţă a conştiinţei asupra puterii exterioare în care rezidă, de altfel, tot sensul activismului arghezian. Chiar munca are rostul de a mijloci această victorie. Marele muncitor Tudor Arghezi consideră munca în acelaşi timp ca pe un dar şi ca pe o condamnare. Pentru el, „munca e o robie". O spune un om care de copil şi toată viaţa lui „a muncit îndârjit şi scuipând ca o locomotivă, douăzeci de ore pe zi". Moralistul nu întreţine un cult al muncii. Aceasta este, după el, istovitoare, rare ori satisfăcătoare. Şi totuşi, „virtuţile silnice ale muncii" îl fac pe om cel care este. Nu o dată Arghezi aminteşte sprinteneala vie, elasticitatea activă a marilor fiare somnoroase, a panterei sau a pisicii. Idealul animalului e să cugete culcat. Moralistul ajunge să vorbească despre „imoralitatea muncii pentru pâine". Aceasta ar împiedica „munca de creaţie", înţelegem că poetul nostru visează o muncă în care omul să nu mai fie robul nimănui (nici măcar al propriilor nevoi), să nu fie supus imperativelor materiei. O muncă în care libertatea iniţiativei sale să fie deplină. „iubeşte-ţi meseria!" – este imperativul imperativelor sale. Nu munca în sine, ci meşteşugul creator de valori. Meşterul de străchini i se pare vrednic de a fi dat drept exemplu de realizare deplină a condiţiei umane. Munca literară atrage „fecioarele" inspiraţiei, în sfârşit, tezaurul de rezistenţă morală a naţiunii se alcătuieşte prin perseverenţa „profesională" a cetăţenilor. Nimic nu se poate construi decât prin „perfecţiunea meşteşugului, împletit cu conştiinţa meşteşugului îndătinat... u. Fără să facă din muncă un idol, Arghezi o închipuie – cu toată luciditatea – ca pe un

panaceu universal, un leac împotriva relelor moral-sociale. Stăruinţa pe un punct, înrădăcinarea în meserie, munca răbdătoare, iată ce opune el imposturii, experienţelor facile ale unor aventurieri ai puterii. Aceste virtuţi presupun o politică Ş acţiunii „prin noi înşine", opusă politicii „dinafară înăuntru" a celor ce au venit „de-a-ndăratele, din Occident-4.

Etica meşteşugului e asociată, în vederile lui Arghezi, cu propensiunea sa tehnică. Poetul-moralist imaginează un *paradis tehnic* în care nu e pieire pentru mecanismele animate de sufletul mişcării, căci păcatul mecanic fiind uzura, piesele deteriorabile se pot schimba. Mult mai importantă chiar decât doctrinele toate filosofice sau teologice ale trecutului i se par invenţiile tehnicii. Acestea sunt cu atât mai valoroase cu cât nu fac decât să imite (uneori să plagieze) natura. Ideea precede în tehnică, precum în poezie, mecanica inventată, dar natura este matca tuturor ideilor, în fond, savantul nu năzuieşte decât spre „refacerea organismelor" vii. Organismul arghezian este satisfăcut cu o asemenea orientare a ingeniozităţii tehnice care nu face decât să repete natura.

Natura, pentru acest moralist, rămâne marea învăţătoare. Când facem un tabel al moravurilor, actelor sau personajelor denunţate ca negative, şi altul al celor aprobate, clivajul care le desparte pe unele de altele urmează o linie ce separă *natura* de *contranatură* sau *artificiu*. Şcoala aşa cum se practică ea de obicei este contranaturală. Copiii răniţi de şcoală se sinucid, culme a ororii. Cultura care ar trebui să ne facă să obţinem simţul măsurii îl obturează; ea creează actori mediocri ai unei comedii inexistente în sine. Aceasta e contranatură, pe când cultura adevărată se hrăneşte eminamente din natură: „zece cărţi, doi părinţi, un frate şi o soră, un sfert de pogon de cartofi, un plop, un măr, o bostană, doi boi, un cal – şi apele, vântul, soarele, stelele – sunt de ajuns ca să întemeieze şi să hrănească o cultură". Cele mai apropiate imagini care desenează sensul culturii sunt extrase de Arghezi din universul horticol. Ca şi în grădinărie, cultura dă specia selecţionată. Scopul ei este „obţinerea gustului cu aromă şi savoare pentru papilele limbii". Or, cultura de texte e o pseudocultură mincinoasă. „De când a învăţat aşa de mult, băiatul tatii se preface, întortochează şi minte, minte de dimineaţă până seara şi-i e ruşine să mai spună adevărul, cum se deprinsese între oi, gâşte şi coceni, la câmp, unde nu mint nici vântul, nici ploaia, nici omul, nici pământul". Ficţiunea moralistului

atribuie cuvintele acestea unui ţăran exasperat. Este discursul cel mai „sincer" însă al lui Arghezi. Adevărul, binele aparţin naturii sau identificării omului cu natura. Tot restul nu e decât minciună.

Chiar şi marile principii absolutizatoare ale predicatorilor moralei: „Tendinţa oamenilor încremeniţi în marile virtuţi inexistente este caterisirea instinctului şi izolarea vieţii într-un principiu". Acesta este supremul păcat din perspectiva eticii argheziene. Fariseii şi cărturarii care se pretind întruparea virtuţilor şi susţin puritatea principiilor sunt la antipozii acestei poziţii etice. Adoptarea unor principii de neclintit naşte pestilenta înfumurării posesiunii adevărului absolut. Tot astfel, veleitatea celor ce vor să inoveze cu dinadinsul în materie de morală, a răsturnătorilor de valori. „Vai vouă, învingătorilor! Puterea voastră trece la învinşi". Tonul lui Arghezi, în această exclamaţie este acela evanghelic al mustrărilor aduse celor tari şi puri şi avuţi. Or, sensul ultim al moralei argheziene rezidă într-un eşec – paradoxal – triumfător. Căci dacă într-o biruinţă sigură a celor puri nu poate fi onoare, mult se poate dobândi dintr-o înfrângere sigură. Este o pseudobiruinţă a celor puternici, siguri de puterea lor, a celor ce aparţin categoriei celei mai detestate pe plan moral dintre oamenii detestaţi de acest moralist. Preoţi, judecători, militari, politicieni, savanţi, dascăli, oameni de afaceri prea siguri de sine sunt destinaţi – de el – ghe-henei. În această elită a „perfecţilor idioţi" încape toată –, caracuda socială". Satiricon-ul lui Arghezi comunică cu literatura sa sapienţială, caracterele alcătuind o cazuistică morală din care nu lipseşte aciditatea satiricului. Uneori, această aciditate virează spre un exces al coroziunii. Atunci vitriolul nu mai e folosit doar pentru a muia vârful stilului şi a grava portrete în metal, ci pentru a arde chipul şi a topi chiar metalul. Moralistul e înlocuit brutal prin pamfletar.

Pamfletul sau Arta de a spurca frumos

Aurea médiocrités *Pamfletul*, *fapt stilistic O injuria*, *act magic Violenţa necesară Demonle literară Iconoclasm Contestare totală Pamfletul revigorator al scrisului Tehnica pamfletarului Participare şi distanţă Tendinţă gratuitate* Ambivalenţe *Tipologia pamfletelor Figuri retorice*. rasperare *stilistică „Barochism" sau „manierism" injuria feminină*. Apocaâipfis-o *pamfletar* Fzonorw! i oria de a spurca *frumos* Decreaţie Satira / *pamflet Pamflet şi pornografie Sadism* î/bu şi *pamfletul arghezian* E.reiir?: *Arghezi şi Céline*.

j Dacă moralistul Arghezi se arată măsurat în judecăţile sale, acea carte de înţelepciune pe care o scrie, fie şi fragmentar, demonstrând, atât prin ceea ce ea condamnă, cât şi prin ceea ce aprobă, adeziunea sa la o *aurea mediocritas*, la o aurită cale de mijloc între extreme bine evitate, discursul pamfletarului Arghezi reprezintă, în schimb, ruperea oricărei măsuri. Stilul literaturii sapienţiale este întrerupt pe-alocuri, printr-un alt stil al zgomotului şi furiei. Ceea ce numim pamflet arghezian pare. Înainte de toate, un fapt stilistic particular, o „nebunie" a cuvintelor ce-o iau razna-Faţă de ţesătura calmă a ficţiunilor, a fabulelor domestice, a „învăţăturilor" moralistului, înjurătura pamfletarului erupe şi înaintează în trombă Poetul *Blestemelor* posedă, se ştie, arta injuriei violente. Printre scrierile sale nu vom găsi decât rare filipice căci pamfletul său nu aparţine genului oratoriei dezlănţuite dar organizate. Pamfletele sale nu sunt libele – inattw Arta de a spea frumos aparţine unui alt registru decât celui rgţucife la şi Sn-universui eţili: al „i-umanelui" aigheziene, ori în acela descriptiv al portretelor" sau „caracterelor" sale, obsesiile imaginarului sunt cele care organizează stilul injurios al pamflete1 r scriitorului nostru. Iar obsesiile acestea trădează mai mult şi altceva decât un mare temperamental, în pamflete întâlnim un imaginativ ce-şi ia propriile fantasme drept obiecte magice invocate prin cuvânt. Pamfletul blasfematoriu, injurios la extrem, trecând dincolo de limitele „fireşti" ale unei expresii mânioase, este – *mutatis mutandis* – un gest verbal de magie neagră. Pamfletarul nu evocă vrăjmaşi, ci invocă, cu mare scârbă, duhuri rele. Fireşte injuria ca act magic reprezintă doar un sens şi o limită extreme, între acestea – ca orice vorbire – pamfletul îşi are nivelele sale de tensiune, reuşitele şi eşecurile sale.

„Omul trebuie sau să se mire francamente, sau să înjure francamente" (*Şovăiri*) – declară odată Arghezi. A înjura în deplină libertate, fără nicio oprelişte este ceea ce-şi îngăduie pamfletarul. El este, spuneam, un temperamental: sangvin şi coleric, în doze aproape egale. Gestul său verbal ia adeseori o alură violentă. Şi această violenţă este asumată, programată chiar. Conştiinţa unei violenţe salutare îl mână. „Temperamentului academic, compus din hârtie multă şi paie sufleteşti, îi e groază de violenţă şi ironie" (*Permis şi nepermis*). Nimic mai străin de temperamentul lui Arghezi decât o asemenea desfăşurare a actelor „pe targa şi-n bumbac" din „lumea zisă morală" (*id.*). Violenţa nu trebuie exorcizată nici din viaţa psihică nici din cea

socială, şi, cu atât mai puţin din cea artistică, „în violenţă îşi aşteaptă elanul o rădăcina fierbinte şi nouă. Stilizată, violenţa se prezintă, în ai la şi literatură, ca piatra constructivă". Marele cuvânt e spus. Violenţa este necesară; ea este un factor generalide artă. Estetica transfigurării, a revelării şi a întrupării – formule în care vom încerca să cuprindem esenţialul artei poetice argheziene – au într-o estetică a violenţei un adaos important. O parte însemnată a literaturii argheziene este informată printr-o asemenea estetică. Un mit al violenţei – cum ar spune Georges Sorel – regizează stilistic pamfletul. Acesta nu se exercită doar în numele unor cauze apărate cu îndârjire (precum în literatura unor pamfletişti ca: Paul-Louis Courier, Léon Bloy. Léon Daudet etc.), ci chiar în numele violenţei ca atare. Desigur, Arghezi (ca şi prietenul său N.D. Cocea ori ca şi scriitorii şi publiciştii amintiţi) practică polemica cu obiect determinat. Dar violenţa îşi caută propriile ei căi. Ea nu mai este o simplă tonalitate a afectelor exorbitante, o expresie pasională placată asupra unei argumentaţii a *contrario*. Violenţa este asemenea unei incandescenţe care topeşte afecte şi idei, pentru ca să nu rămână nimic din ceea ce a putut să o declanşeze, în violenţă triumfă o libertate absolută. Violenţa înseamnă revoltă, ruptură cu convenţia, cu legea, cu prestabilitul. Ea este excesul înlocuind moderaţia şi, odată cu aceasta, continuitatea prin discontinuitate, îngăduitul cu neîngăduitul. Violentarea scrisului este o demonizare a sa. Ca într-o declaraţie a drepturilor violenţei, Arghezi (în aceeaşi tableta, *Perm's şi nepertnis*} opune conformismelor „dascălului de morală", care este în acelaşi timp dascăl de literatură, inconformismul funciar al violenţei: „Totul este permis, căci nimic nu poate, într-o minte liberă, să fie interzis. La temperatura de sinceritate a violenţei se volatilizează sau se adună aliajele sociale şi sufleteşti cele mai rezistente. Cei mulţumiţi cu căldicel şi acrişor vor avea fără voie să guste din amarul profund şi toxic, în mijlocul banchetului lor. Cele nepermise vor fi introduse cu forţa în rândul celorlalte". Declaraţia aceasta a drepturilor absolute ale violenţei trebuie înţeleasă – repet – ca un act de demonie literară, înţelegem prin acest termen o voinţă de sacrilegiu. Ştim că imnele de laudă, elogiile angelice îi sunt odioase poetului *Blestemelor*. O literatură encomiastică îi repugnă. Este semnificativă această mărturisire a Naratorului din *Cimitirul Buna-Vestire*: „Şervetul, gestul cu tava al chelnerului, tonul important al rtoraturii discursul de deschideri şi de închideri, omagiul d rect în

văzul şi auzul gâdilat al bărbatului social, considerentul, elogiul desfrânat, aplauzele îmi usucă, limba". Consacrarea, apologia sacră prin cuvânt, monahul Iosif le-a refuzat lui Dumnezeu. Cu atât mai puţin va aduce sacrificii literare scriitorul Arghezi, unor idoli. Aceasta cel puţin în *literatura* sa. Dar voinţa de sacrilegiu se asociază cu iconoclasmul anarhistului. Arghezi nu-şi află idoli nici în? nici în cabinet. Pornirea sa firească este aceea a de-sacralizării pe de-o parte, şi a spargerii icoanelor consacrate. Iconoclasmul său îl apropie de avangardişti, deşi nu are cu aceştia comună (în această privinţă cel puţin) o ideologie a revoltei. Violenţa argheziană nu e o formă de insurecţie, ci un complex al agresivităţii. Pe această linie predecesorii săi nu sunt pamfletarii şi polemiştii secolului al XIX-lea (printre care, totuşi, cel mai apropiat de el, Léon Bloy), ci Rimbaud din *Une Saison en enfer*, şi Lautréamont. Când citeşti unele texte argheziene, precum acel „Totul este permis…", sau altul ca: „Scoateţi pene noi… înmuiaţi-le de-a dreptul în otravă, nemoleşiţi de jilţul în care veţi avea timpul să dormiţi" (*Permis şi ne-permis*), recunoaştem clamoarea avangardistă, ca şi exclamaţiile precursorilor ei.

Pamfletul arghezian este semnul unei contestări totale. Acel complex al agresiunii, din care derivă, nu cruţă nici paloarea, nici idealul ori absolutul. Aici este tocmai specificul acestei forme de violenţă. Ea descoperă golul, nihilul ascuns în realii ca şi în transcendentalii. Permisiunea este totală, libertatea pamfletistului nu are margini, într-un straniu text Intitulat *Elucubraţii* (*Subiecte* II), pe care Arghezi îl atribuie unui autor necunoscut avem o încercare de autoanaliză a contestării integrale: „Psihologia noastră suferă de acest soi de crâncene absurdităţi, care te silesc să descompui cu enervare şi imaginile cele mai pure ale unui ideal profesate° u-ia „În: reagă – să contestez! o frumuseţe care te-a robit, să smulgi laurii şi rozele cu care singur ai încununat p ipoteză, să vrei ca florile ce ţi-s mai parfumate a pută ca nişte cadavre. Sunt ceasuri de jumătate de at3 şi de jumătate de reverie, de sugestii căpătate nu ştiu cum, agravate prin contemplarea într-un fel absolut, şi obsesii fenomenale". Aserţiunile sunt simptomatice, chiar dacă nu-i vom atribui scriitorului întocmai frazele personajului său. Este interesant de remarcat că reflecţia acestuia este urmarea unor elogii pe care i le-a adus cineva, iritându-l, revoltându-l peste măsură, întreg complexul arghezian e prezent: laudă refuzată cu indignare, resentiment, silă de sine şi de lumea

întreagă perturbată prin acel nefericit elogiu, mărturisire a „obsesiilor" ce se pot reduce, de fapt, la una singură, la obsesia neantului latent în lucruri şi făpturi, în „sufletul" negativ al lumii, ce trebuie depistat, făcut manifest.

Pamfletul nu este, aşadar, un simplu atac *ad hominem*. Nu este nici vorbirea detractoare, asediul verbal al unei instituţii, al unei stări etc. Avându-şi sursa într-o psihologie abisală, năzuieşte spre revelarea abisurilor ascunse. Revelare nu prin transfigurare (precum, în genere, în poetica arghezianã), ci prin violentare. Dar, esenţialul, în pamfletul arghezian, este arta zicerii. Caricatură sau injurie, vituperare mânioasă sau subversiune ironică, *orice* modalitate a agresiunii, a violenţei discursive e îngăduită cu condiţia să fie *artistica*. „Cine loveşte cu bulgări de aur are dreptul, înnafară de orice consideraţii şi legi fabricate într-un colţ de redacţie, să lovească". *Trăiască insulta* – acesta este titlul tabletei din care am extras această frază, text în care scriitorul face apologia stilului brutal. Căci pamfletul – am văzut – este, mai presus de orice, un fapt stilistic. Umoarea, pasiunea, atitudinea morală sunt subordonate toate ingeniumului stilistic. Vorbind, în articolul amintit, despre I.U. Soricu, Arghezi aprobă „arta de a da cu pietre şi cu nuci după oameni" a acestuia, întrucât ea se salvează prin stil. Pamfletul, în această perspectivă, joacă rolul unui revigorator al artei de a scrie (Arghezi vorbeşte despre „opera […] de învi-gorare" a pamfletului). Nu insul flagelat, ci limba violentată este obiectul propriu al manevrei pamfletare. A renunţa la „maniera de a seri fătălău" care nu face decât să târască prin literatură câteva „clişee cadavre", aceasta reprezintă cu adevărat revolta pamfletarului. Revoltă de ordin stilistic, a cărei răspundere şi-o asumă Arghezi nifletarul: „suntem partizanii unei primeniri a cuvintelor şi unei înflăcărări a limbii româneşti, căzută pe mina redacţiilor şi a academii loru.

Tehnica pamfletarului prevede mai întâi sfărâmarea banalităţii convenţionale a vorbirii. Cuvintele trecute prin aparatul de ostenit" cu peniţa îşi pierd sensurile şi figura. De aceea, pamfletul – cum remarcă Arghezi – este „un fel de-a slobozi condeiul în răspăr". Nu e de ajur-i. să batjocoreşti, să iei o persoană odioasa în răspăr ca să fi scris un pamflet. Limbajul însuşi trebuie luat în răspăr", ek-staziat, scos din matca lui, deturnat de la obiectivele-i comune, în acest scop, pamfletul se răzvrăteşte împotriva oricăror comandamente de gen literar. Spre deosebire de proza dogmatică şi banal afirmativă ai cărei autori sunt

supuşi unei discipline severe, pamfletul refuză regulile de gen. În schimb, el trebuie să se supună unor imperative ale speciei, şi, mai ales, să concretizeze vizual şi să corespundă cu subiectul. Pamfletarul lucrează cu intuiţia şi imaginaţia. O conjuncţie absolut necesară pe care o prescrie Arghezi este aceea a „spiritului de pamflet cu entuziasmul şi respectul naturii" (*id*.). Preceptele sumare ale unei arte poetice a pamfletului pretind o dublă poziţie a scriitorului cu privire la materia pe care o tratează. Subiectivismul psihologic al agresiunii se cere corectat prin obiectivitatea artistică a scriitorului care îşi domină subiectul. Participare şi distanţă. Pamfletarul este implicat şi, totodată, detaşat. Arta sa, aparent tendenţioasă la extrem, este gratuită. Desigur, pamfletul poate urmări unele scopuri polemice extra-estetice. El vrea „să strecoare otrava îndoielii în insul însuşi al celui *pamfletizat*" (*Pamfletul*). Dar, scris pentru a deprecia un individ, ori pentru a-i tulbura încrederea în sine „imorală", pamfletul trăieşte de fapt „prin sineş". El poate şi trebuie să fie cultivat pentru valoarea estetică Pe care o include. Şi dacă injuria nu ucide pe nimeni decât, poate magic, în efigie, pamfletul (ca şi comedia Or i satira) conţine un discurs contestatar potrivnic oricărui discurs.

Inteligent, frumos, bine întocmit, pamfletul – în spi, rit arghezian – este o lucrare de artă. „A «înjura» e o artă literară tot atât de spinoasă ca şi lauda, în acatiste în sonete sau la „... «notiţe-" (*Pamfletul*). Admiraţia şi repulsia, extreme ale spiritului individual în contact cu *Altul*, pot fi puteri generatoare de proiecţii extatice. O ek-stază a iubirii şi o alta a urii. „Omul sentimental e un degenerat dacă nu ştie, iubind frumos, să urască admirabil..." (*id*.). Uneori iubirea se poate preschimba în ura, iar alteori afectele pot coincide. Deşi necesare, afectele exacerbate nu fac pamfletul. „Sfânta revoltă" e necesară doar ca un pretext faţă de sine şi un motiv al pamfletarului pentru faptul de a se *afla* acolo, în spaţiul cu pricina. Tot astfel dreptul de a cenzura cu asprime moravurile compatrioţilor pe care şi-l arogă Arghezi poate fi o justificare morală, nu estetică a pamfletului. Sentimentul vindictei. sau al reparaţiei morale sunt auxiliare polemice ale artistului trăind în „Orientul cu ceruri splendide şi lume strâmtă" (*De la Societatea Scriitorilor români*). Brutalitatea sa e un mijloc de apărare, ca şi injuria o exorcizare a duhurilor sinistre stârnite de corupţia individuală sau publică, într-unul din paragrafele finale, confesive, ale *Pravilei de morala practică*, pamfletarul implacabil îşi mărturiseşte slăbiciunea

compensată prin agresivitate: „Ce m-aş fi făcut, Doamne, sentimental şi mistic, fără perechile de măsele şi fără zgârietura unghiei încovoiate?". Complexitatea psihică la care se referă scriitorul era reală. Am avut prilejul să vorbim despre ambivalenţele, despre apetenţele contrare pe care ni le prezintă „sufletul" arghezian. Pamfletul arghezian – pe planul expresiei unei sensibilităţi – e o manifestare a acestor ambivalenţe. El nu e nicidecum rece, precum acela al lui Swift („ironist de temperatură rece" – recunoaşte scriitorul nostru). Am putea vorbi despre *fer-voarea*, despre înalta temperatură a acestui pamflet, împerecherea temperamentală – sangvin şi coleric –, conjuncţia spirituală – fervent şi revoltat –, asociaţia stilistică a oralităţii vulgare cu caligrafia căutată a unu' scris alambicat, şi, în sfârşit, aplicarea, mai evidentă decât – de in opera poetului, a unei estetici a urâtului (deci oriun jare a unor valori antitetice), toate acestea untribuie la incandescenţa pamfletelor lui Arghezi.

Este o mare diversitate a textelor pe care le putem denumi astfel, de la acele sumare execuţii, ca în treacăt, simple definiţii injurioase însoţite de câteva interogaţii aparent inocente, mod de a flagela, ca din fuga calului. De exemplu: „Domnul C. Popescu, politician imbecil, sui şi-n treacăt întindem biciul după el. Pentru ce l-am cruţa când poartă chică şi ochi visători? Pentru că scrie?" Nu, scrisul departe de a-i sluji nefericitului de alibi, constituie o circumstanţă agravantă în ochii pamfletarului. Acesta nu iartă luarea Verbului în deşert. Scriitorii fără har sunt printre victimele sale preferate. De altfel nu lipsa harului provoacă mânia enormă a pamfletarului ce se vrea exterminator, ci ceea ce consideră el a fi impostura literară sau deturnarea scrisului în scopuri extraliterare. Dar motivaţiile raportate la pamfletele pe care s-ar presupune că le-au generat se dovedesc întotdeauna a fi exterioare acestora. Mânia împotriva lui Brătescu-Voineşti „executat" în textul publicat în *Hiena* sub titlul o *jigodie literară* – /. *A. Brătescu-Voineşti*, şi într-o serie de alte pamflete, nu operează decât ca un catalizator. Tot astfel resentimentele nutrite faţă de Constantin Miile (al cărui necrolog e publicat tot în *Hiena*) nu sunt proporţionale cu virulenţa textului. Unele pamflete îndreptate împotriva condeierilor detestaţi sunt mici schiţe de portret moral cu accente puse insidios, mici reprezentaţii ca de păpuşar cu o punere în scenă grotescă în care eroul pamfletului joacă un rol burlesc. Astfel în unele texte închinate aceluiaşi Brătescu-Voineşti (*Ideile domnului Brătescu-Voineşti*, *Iar a*

scris domnul Brătescu-Voineşti etc.). Portretul e desenat prin acumulare de determinări ce trec de la simple epitete la ilustrări din ce în ce mai fabuloase Până când se pierd în ficţiunea pură, în fantasticul ororii. Astfel în acest mic fragment din *Ideile domnului Bră-tescu-Voineşti*: „Domnul Brătescu-Voineşti nu este un risipitor, niciun dezorganizat: este un concentrator şi un sintetic, semănând cu radiul: un miligram extras din două sute de vagoane de blendă. Într-o scrisoare, domnia-sa pune ce a gândit zece ani şi ceea ce alţi muritori de marcă nu gândesc un xreac întreg". Sensul pamfletului este marcat, primele jaloane puse, caracterul răului definit prin elogiul ironic. Piesa poate începe. De astă dată tonul nu va fi acela al injuriei care creşte ca bulgărele de zăpada, ci al ironiei ce se îngroaşă, trecând în neverosimil, în absurd. „Marele literat s-a oprit la stilul epistolar, pe care l-a mai redus; o singură carte poştală este de ajuns ca să dea o supraesenţă – şi cugetarea domniei-sale se îndreaptă rapid, adică încet, către timbrul poştal. Peste o altă treaptă a evoluţiei, domnia-sa se va subţia până la cinci vocale unice, drept vocabular, şi în cele din urmă va bate cu degetul ca pendula şi cu talpa piciorului, ritmul gândirii, pe scăunel. O literă va avea unsprezece mii opt sute douăzeci şi cinci de sensuri, şi cu cinci vocale, ca nişte simţuri, marele prozator, dispensându-se de ceea ce vulgul numeşte stil, va cuprinde toată cugetarea şi expresia ei". Exagerarea imprimă ritmului ascendent al determinărilor caracterul cvasimuzical al unui *rinforzando*, Gradaţia tinde, în pamfletele argheziene, spre un climax rareori atins. La toate nivelele sale acest pamflet este redundant. Acumulări, repetiţii, exagerări, încălecări de imagini, de metafore. Redundanţele sunt sintactice sau semantice. Operaţia stilistică cea mai frecventă este aceea a „măririi" lucrurilor, a „îngroşării" faptelor. Figura prin excelenţă a pamfletelor este hiperbola, dar nu lipsesc nici alte metalogisme, precum repetiţia, antiteza şi chiar pleonasmul. Hiperbola apare desigur în exagerările de amănunt, dar şi în construcţia întregului. Câte un pamflet nu este, stilistic, decât o vastă hiperbolă arborescentă. Metalogismul este placat pe o substanţă metaforică de fond. De pildă în acest portret metaforic al lui Mihail Dragomirescu profesor: „Acelaşi ritm, aceeaşi infanterie verbală, acelaşi zgomot fără de sunet. Culoare incoloră, căldură fără temperatură, iuţeală fără mişcare, sucuri fără aromă, idei-pelicule, cuvinte-ţinte-de-lemn. Călăreţ pe jos, năduşit în fuga răscăcărâie după un armăsar de mucava, înmuiat de ploaie, pe care suferă din juneţe de

idealul de a-l încăleca şi simţi sub buza anală" (*Pamfletul*). O hiperbolizare a comparaţiei trimite termenul comparat (*id*., obiectul pamfletului) într-un spaţiu cu totul altul decât cel propriu, „firesc" al lui. Arghezi stilistul înţeles prea bine că figurile de retorică ale mâniei sau ironiei trebuie să fie întotdeauna „false". Iată o comparaţie retorică bazată pe un metalogism, în acest portret pamfletar al lui Gheorghe Cantacuzino (Nababul): „Când sta în redingota lui pe picioare, cu braţele nemişcate, cu privirea lucidă, cu glasul armonic, susţinând o părere albă într-un discurs de-o oră, integral consumată, Iorgu Cantacuzinc semăna cu un viteaz de cocărie presărată cu anason, ca o icoană fantezistă zugrăvită cândva pe un părete de biserică mănăstirească, prin colaborarea vopselii incohérente eu pensula absurdă..." (*id*.). Portretul continuă sistemul comparaţiei complicându-se, asociind alte imagini aparţinând unor alte registre (vorbitorul apare la sfârşitul discursului „ca o maşină de cusut care a tighelat, fără ştofă şi fără aţă, în gol, şi străluceşte zilnic identic din organele-i nichelate", *id*.). La figurile amintite să amintim, în legătură cu acest text ironia evidentă („îngroşată" şi ea) a tonului apologetic, îndeosebi în prima parte a textului.

În genere, pamfletele argheziene – din care vom mai studia câteva tipuri – sunt expresia unei *exasperări stilistice*. Articulaţia logică a acestor texte este destul de precară, ea fiind sacrificată spre evidenţierea unei alte articulaţii iraţionale, a imaginarului. Figurile apropiate acestei *exasperări* sunt oximoronul şi antifraza, în textele pe care le vom cita acestea sunt foarte frecvente. Contradicţia deplin asumată în prima din aceste figuri, ca şi folosirea ironică a unor expresii într-un sens contrar mnificaţiei lor reale, din a doua, sunt indici ale amintitei luări în răspăr a vorbirii. Arghezi îşi permite faţă de limbaj unele libertăţi pe care şi le refuză în versurile sale. De aici acel „barochism" pe care-l remarcă cu multă fineţe, Al. George *, Poate că, în loc de *barochism* s-ar putea vorbi de un *manierism* arghezian (al prozelor lui Arghezi, şi îndeosebi al pamfletelor) evident în stilul „asia-Al. George, *Estetica* şi *pamfletul arghezian*, în la *sfârşi* – WI lecturii, ed. Cartea românească, 1973, p. 211.

ale", Abundent în forme abstruse, în figuri ale subversiunii stilistice. Stilul injurios şi polemic – constată Arghezi o dată – „e de sex tare" (*Feminin*, *masculin*). Profesorul Umberto Cianciolo îi atrăsese atenţia poetului asupra faptului că, în limba română vorbele de ocară

ar fi feminine. De aici o pseudoteoretizare a *masculinităţii* stilului polemic. „Masculinii respectă masculinitatea şi lovesc în feminin, în proză ar fi ceva cam ca stilul indirect, exprimat la o persoană a treia" (*id*.). Nu e numai o dovadă de virilitate, de brutalitate masculină, ci şi de vorbire indirectă în stilul injurios. Dar injuria este tot ce poate fi mai *direct*. Da, dacă o reducem la invectiva simplă. Pornind de la această reflecţie stilistică se poate observa clar non-identitatea pamfletului arghezian cu invectiva directă, cu injuria. A face din *injurie* un stil, înseamnă a-l deriva, a introduce o meditaţie, şi a evada în imaginarul condiţional prin obsesii abisale. „Trebuie să fie un ce nedeterminat şi misterios în toate aceste poziţii masculine în univers…" (*id*.), mai spune scriitorul. injuria simplă, ca o directă pugilistică, gen „zevzecul de Alecsandri" (*Marchizul de Bârlad*), ca şi cea deturnată, indirectă („… Crist mărunt, strivit de marele Popa Venter" – *Neamul românesc şi Facla jidovească*) sunt simple aproximări, ca nişte exerciţii de digitaţie în vederea concertului baroc (sau manierist) al marilor pamflete apocaliptice.

Căci pamfletul arghezian este întreprins cu mijloacele vizionarilor eschatologici scripturari: profeţi-poeţi apocaliptici. Recunoaştem în textele acestea „judecata desfrânatei celei mari, care sălăşluieşte pe ape multe. Cu care s-au desfrânat împăraţii pământului şi cei ce locuiesc pe pământ s-au îmbătat de vinul desfrânării ei" (*Apoc*. 17, 1 – 2). Puţine texte urmăresc în înverşunarea lor un obiectiv bine delimitat, o persoană. Şi chiar atunci când o fac, textul însuşi evadează prin articulaţiile sale din perimetrul *propriu* al atacului la obiect. Cine este „desfrânata", dar „fiara roşie, plină de nume de hulă având şapte capete şi zece coarne"? O emblematică simbolică, mai degrabă parabolică, deschisă unor diverse interpretări con

= vorbirea apocaliptică. Tot astfel în autenticele lt-mi pamfletare argheziene, ca *Dumnezeul ipotecar* sau *fsvuta cu arhanghelul Gavril* (în care sunt „în cauză" toţi cei mucenici de câlţi şi de var, ca la teatru şi-n vitrine" ai ortodoxiei), sau chiar în acele texte ce poartă un nume ce ar putea fi tot atât de bine şi „desfrânata cea mare" sau hula". Un asemenea text este *Pârţotina boşoroagă*. Cruditățile de limbaj (de care proza reformatorilor, a lui Oalv n între alţii, ca şi aceea a mai vechilor profeţi biblici era. pline) au rolul unor agremente stilistice, alternând într-un amalgam sui generis cu termenii „nobili". Fie că s-au născut din „pur pârţag" – cum afirma odată cu umor Şerban Cioculescu – ori

dintr-o pornire mai profundă a duhului negator (nu neapărat cu adresă), pamfletele realizează adevărate spectacole de apocalipsă a verbului, în sensul reclamat de Arghezi în articolul pamflet *Ion de domnul L. Rebreanu, sau Cum se scrie românește*.

Ca și *Psalmii* ori ciclul poematic *Flori de mucigai*, pamfletele argheziene sunt textele cele mai *proprii* geniului arghezian. Cuvântul, *cel mai primejdios dintre bunurile omului* – în sensul lui Hôlderlin –, participă în aceste texte la o dramă în care sunt parte și spectator totodată. Spargerea cuvântului (cum am arătat, pe alte planuri) nu face parte dintre obiectivele poeticii argheziene, în sensul în care a înțeles-o poetica Avangardei. Dar atunci când poetul nostru scrie – „Stilizata, violența se prezintă, în artă și literatură, ca piatră constructivă" – această întemeiere a literarului pe violentarea cuvântului reprezintă mai mult decât simpla bombardare a verbului, practicată – să zicem de letriști – până la nivelul fonemelor. Eliberarea cuvântului în pamflete reprezintă actul incendiator pe care-l reclamă un „procuror" din scenariul apocaliptic al *Cimitirului Buna-Vestire*. „Sfântule, ce mai aștepți? Ascute-ți săbiile, sulițele și topoarele; aprin-e-ți facla și vâro aprinsă în păducheria noastră: să ardă și schela și păduchii".

Moralistul satiric este și el înghițit în incendiul aprins de îngerul exterminator apocaliptic sub chipul pamflearului. Dacă moralistul e îngăduitor din scepticism, pamfletarul e intolerant fără fanatism. Nimic din fanatismul vreunei cauze în atacurile cu adresă sau fără adresă. Dimpotrivă, structura fanatică este cea care stârnește invariabil gestul eratostenic al acestui incendiator. Un asemenea caracter este întruchipat de Nicolae Iorga, țintă a înverșunărilor argheziene. Critici acide dar domoale („Domnul Iorga e istoric și a deprins pentru bătrânism un gust exagerat" – *Neamul Românesc și Facla jidovească*), formule polemice simple („Unde-i domnul Iorga mai lipsit de orice talent și mai zadarnic decât în naționalism" – *Pentru neamul românesc*), prin injuriile tot mai violente. (în articolul *Notițe*), spre fantasmele caricaturale („în curând domnia-sa – N. Iorga, *n.n.* – va fi instalat pe acoperișul Palatului, deasupra ceasornicului, ca să ție, sărbătoarea, steagul regal în bătaia vântului" – *Cruciada spanacului*), până la proiecția enormă în imaginarul pur al pamfletului „apocaliptic" – precum în textul *Superomul unanim*, în care Iorga devine un erou cvasi-urmuzian („Domnul Iorga se iubește legitim de mult. găsind,

androgin, în sines, cele două sexe, care stabilizează iubirea într-un echilibru cert"), un monstru înfricoşând la modul grotesc („Toată suflarea politică şi culturală tremura când i se ridică sprânceana, şi cade-n leşinuri când ia cuvântul acest vultur răsfăţat al orăteniilor noastre") şi în cele din urmă, o imagine plină de un umor metafizic („Dacă însă domnului Iorga, atunci când va fi mare de tot, adică vast, îi va veni placul pervers să fie mic, este singurul lucru ce va fi cu neputinţă"). Prin bufoneria teribilă pe care o instituie pamfletarul se străvând tâlcurile adânci ale destinelor, ca într-o straniu profundă comedie umană. Nichifor Crainic ori A.C. Cuza, Victor Eftimiu, ori mai mărunţii Banu şi Nanu şi alţii, sunt personajele acestei comedii ce trăieşte prin arta regiei, a configurării. Aceasta este arta mojoră a *vizionarului* pamfletar, artă ce nu se reduce la o simplă calofilie verbală. Arta de a spurca frumos nu este identică doar cu meşteşugită potrivire a cuvântulwi. Figurile retorice stilistice, întâlnite (la care n-am adăugat o profuziune a epitetelor „ornate") reprezintă doar un instrumentar al *văzătorului* – în sensul arhaic al cuvântului. Când Arghezi spune „nu-mi uriile fără artă" (*Răspuns la o scrisoare publicată*) Pac încleştă la o sublimare estetică necesară a veninului. n dincolo de această „artă" mai este acea „nebunie" *Te*-i face pe un Rousseau, „filosof pamfletar", în ochii Actului nostru. Nebunia de-creaţiei, a unei creaţii negative în negaţie. „Nebunie" ideatică cu ceea ce numeau o demonic literară. Numai o asemenea propensiune artistica a decreaţiei poate să producă fulguraţiile imaginarului contestatar al creaţiei pe care le întâlnim în pamfletele arg-ziene. Nu acest om, nici doar un om oarecare, nici măcar Omul ca atare nu sunt violaţi prin ascuţişul polemicii, ci creatura şi lumea creată, ba chiar şi lumea creaţiei fără nicio creatură. „Pamfletul" arghezian se extinde – chiar dacă nu poartă acest nume – asupra lucrurilor. sau a corporalului, a organicului şi anorganicului deopotrivă. În comentariile noastre am avut de multe ori prilejul să comentăm prezenţa unui detractor al materiei, surprinsă în corupţia, în descompunerea ei, ca şi în exuberanţa ei oi glastică. De asemenea, am observat în repetate rânduri modul în care artistul flagelează diverse forme ale vieţii sterile sau supraabundente deopotrivă. Moralistul – observator al caracterelor sau predicator al „unei moralităţi – este şi el promet în evadarea din cercui etosului pentru a imagina şi biciui cu voluptate polemică moravuri. Şi nu numai vicii, ci şi virtuţi, plasându-se prin arta

sa de-creatoare oarecum dincolo de bine şi de râu. Iată o exemplară execuţie a unei moralităţi excesive reprezentată printr-o varietate de oameni, „de tipuri sufleteşti curioase, de decadentă, la care moralitatea capătă, prin exagerarea ei, un caracter quasi-artistic. un *cachet* ca la ceasloavele vechi, soioase, lustruite, cu unmiros printre paginile murdare, de lubricitate şi peşte" (*Din presă*). Nu este acesta, însă, apanajul doar al unei categorii umane, ci al umanităţii în întregul ei, consideră o dată, într-un acces de mizantropie polemică, scriitorul. Ironia cuvine sarcasm, şi dispreţul justifică cele mai extreme violenţe ale pamfletarului când impostura moralei se revelează a fi urmarea unei conjuncţii a *vorbirii* profund echivoce despre morală: omul este singura făptură care «poate să iasă din privelişte, să predice iubirea, castitatea şi credinţa, de-a dreptul din vomitură" (*Cimitirul Bùna-Vestire*).

Satiră enormă, în linia unui Rabelais? Da şi nu. Între arta satiricului şi cea a pamfletarului comunicarea este evidentă. Arghezi însuşi le asociază. „Pamfletul e un gen literar, şi satira la fel. Scopul satirei e de a pedepsi în oameni viciile, prostia pretenţioasă, şi satira aleargă U toate resursele intelectului şi artei ca să se manifestt îngrijită, cum se cuvine" (*Procesul revistei Facla*). Pamfletul arghezian (sau mai exact acea specie de ficţiune şi retorică literară pe care, în lipsa unui alt termen mă. bun, o denumim astfel) depăşeşte această finalitate stric punitivă, de jurisdicţie morală a satirei. El nu este judecător al râului, ci şi al binelui. El se situează într-o zonă estetică privilegiată şi primejduită, asemenea… pornografiei. Dacă amintim o asemenea subliteratură, nu este pentru că am face o echivalare a pamfletului arghezian cu literatura pornografică. Echivalarea a fost făcută de unii adversari ai poetului-polemist, şi acesta s-a apărat, foarte simptomatic, precizând scopul „aparte" al pornografiei, cu totul inexistent în pamfletul cel mai crud. Pornografia îndeamnă la fornicare, excită patimile. Dacă ea este condamnabilă, şi Arghezi o condamnă, ea poate fi apărată într-o anumită ipostază. Şi Arghezi absolvă această anumită ipostază cu acelaşi argument cu care apără pamfletul. „Deşi pornografia nu se pretează artei, căci nimic artistic nu poate să fie pornografic, când intervin chiar în pornografie oarecare facultăţi interesante, intelectuale, ea îşi pierde caracterul de boală şi trivialitate" (*id.*), în articolul *Pornografie*, răspunzând atacurilor aduse *Faclei* şi propriilor sale pamflete, Arghezi repudiază punctul de vedere

„noroios S cinismul, minciuna, laşitatea, stupiditatea pornografiei. Dar discipolul pamfletarului Jean-Jacques îl înţelege pe Sade. Căci nu lipseşte sadismul fantasmelor oribile din inventarul imaginar al pamfletelor sale. Iar violenţa, am văzut, conferă o raţiune de a fi pamfletului. Dezagregarea cosmică, de-creaţia întrucâtva programatică („… acţiunea noastră va şti să răstoarne zăgazele şi zidurile, bisericeşti sau ericeşti…" – *Aleluia*, *aleluia*, *aleluia*…) nu seam dică în scrupulele morale. Proiecţia apocaliptică se dis – ensează chiar şi atunci când judecă de-a valma buni-şi răi, de preceptele unei etici înguste, „arta ignorând, cât şi natura moralitatea…" (*De pe natură*). Imaginea lui Père. Ubu' cu mica lui măturică în mână, cu gesturile protocolare", cumplite şi rizibile totodată – bine cunoscuta lui Arghezi – ne apare atunci când citim toate acele-teribile pagini, a căror unică normă pare să fie *excesul* „ab*i*. rmaZ, pagini ai căror eroi sunt: un „păduche cu psihelogie" şi alţi „gingaşi paraziţi", „un comentator cu pârţag", rânjitul", „nevasta hoitului", „floarea impertinenţei", canalia blajină", pagini în care ni se istoriseşte „asaltul larvelor infecte", în care despre un om ni se spune că are „scuipat mult şi o limbă la discreţie, ca să spârcâie-şi să lingă…" Şi încă nu am amintit decât puţine dintre cuvintele pline de zgomot şi furie ale pamfletelor argheziene. Violenţa aceasta verbală îşi are o certă componentă imaginară sadică ce poate fi desprinsă din fantasmele brutalităţii foarte frecvente. Un narator fictiv, care îşi propune (în numele autorului care îl va şi realiza) să scrie un manual de morală practică, declară: „Din laboratorul meu moral chinuiesc pe cine voi" (Id*eologie}.* Un altul visează torturarea unei femei: „Te-aş prinde vijelios de coadă şi te-aş trânti cu botul de caldarâm. Te-aş călca mărunţel şi apăsat cu cuiele de la talpă, ca să te fac un sânge şi o spoială murdară a pietrelor din drum. Imaginez pentru tine chinurile toate. Cu o cimbristă ţi-aş scoate fir cu fir tot părul care te împodobeşte şi-ţi slujeşte pe-alo-curi de căptuşeli. Ţi-aş rupe genele, sprâncenele, puful dulce, invizibil, ce-ţi umbreşte bălan, rotogoale de carne-Parfumată. Şi de câte ori aş zinulge te-aş înţepa alături, C9 să te mânjesc cu dureri multe şi cu sânge infect…" (Tr*iptic politic).* Şi torturile imaginare continuă într-un crescendo ce amintesc chinurile Justinei sau Julietei. O certă dominantă a imaginarului sadic relevăm şi într-o fantasmagorie a violenţelor „chirurgicale", în textul wz*antropie,* din care citäm doar următorul fragment:. «Foarfecă boantă, de grădinar, a chirurgului, intrând în

ÇfN L i O O»

Dornurile respiraţiei, ronţăie, zdrobeşte şi sparge cartilajele unele după altele, şi pe când bucuria face invazia bolnavului odată cu primul fir de aer băut întreg, răcoritor şi filtrat prin sângele care-l mâzgăleşte cu clăbuci şi mocirle, operatul aude undeva, parcă se sparg în gura sonoră a unui mare buldog, ciolanele cu măduvă". Asemenea fantazări presupun existenţa unei propensiuni spre reducerea creatului la haos, spre anihilarea creaturii. Şi într-adevăr, ca o justificare a acestei tendinţe a imaginarului arghezian întâlnim – de asemenea în discursul unui Narator fictiv, dintr-un text al prozatorului, O *minte scurtă* – următoarea descriere a acţiunii imaginaţiei: „... fenomenul de imaginaţie, care ne pulverizează, mai mult la figurat decât la propriu, fiinţa, şi ne-o risipeşte în pomenitul haos..." *De-creaţia* este, deci, sensul esenţial al literaturii „pamfletare" argheziene, între fanta-zările sadice pe tema unor brutalităţi imaginare şi imaginile detractoare, de descompunere a făpturilor desfigurate în pamflete nu este doar o corespondenţă, ci o identitate de structură şi sens.

Mai mult decât de un Baudelaire, poet a cărui carte într-o ediţie mult uzată din colecţia Pléiade i-am văzut-o pe mescioara de lângă pat, în penumbra unei camere de hotel maritim, mai mult decât cu Mallarmé, ascet şi meşteşugar al cuvintelor, posedat al Cuvântului. mai mult decât de Léon Bloy, ale cărui virulenţe verbale de *homo relâgiosus* ce spurcă deopotrivă clerici şi seculari au fost asemănate cu ieşirile lui de profet al mâniei, artistul de care Tudor Arghezi poate fi apropiat – în natura şi în arta lui deopotrivă, şi mai ales în arta prozatorului – este Louis Ferdinand Céline.

Cât de mult le-a plăcut acestor demistificatori să mistifice! îndeosebi în ce priveşte propria lor viaţă! Céline ca şi Arghezi şi-a făurit, cu bună ştiinţă, o legendă a sa în care adevărul se împleteşte cu ficţiunea. E adevărat ca Céline preferă – drept imagine a sa oferită altora – legenda unui Mare Păcătos, ros de patimi uman-preaumane.

„Nd Arghezi prefera să-şi şteargă urmele, să încurce tele urmăritorilor săi, să se scufunde pe de-a-ntregul PISS ar fi putut, sau să-şi scufunde largi porţiuni din Aţă într-un hău tenebros. Amândoi s-au simţit ameninţaţi de o lume adversă. Omul arghezian, ca şi cel celinian, îşi proiectează o lume dominată de baconianul homo *homini lupus*. În universul imaginar al acestor scriitori domină monştrii. *Altul*

este Infernul – după formula lui Sartrp pe care ar fi admis-o Céline şi parţial Arghezi. pent *f îi*. acesta din urmă, Altul e însă, în acelaşi timp, şi un paradis ipotetic, nostalgic urmărit şi, de cele mai multe ori, pierdut.

Trebuie să recunoaştem în figura pe care-o închipuie despre sine Arghezi-artistul, ca şi în aceea a lui Céline. chipul unui comediant superior. Nici bufon, nici paiaţă – firește – dar personaj proteic de carnaval. Nu-i pot vedea, pe adevăratul Arghezi ca şi pe adevăratul Céline, decât mascaţi, cu masca lipită de obraz, făcută una cu obrazul. Comediantul nu este *un* om, acest om, ci *mai mulţi*, dacă nu *toţi*. Nu este unicul paradox al lui Arghezi, disimulat cu alţii, faptul că e înverşunatul adversar al tuturor simulărilor. Dacă am atribui o tendinţă conştientă, concentrată, tuturor scrierilor lor (şi ne gândim aici, îndeosebi, la prozele lui Arghezi) acestea ne-ar apare ca o vastă întreprindere de demistificare. Dar o asemenea tendinţă unică lipseşte. Totuşi niciunul nici altul nu cruţă aparenţele mistificatoare care ascund realităţi scabroase; ei depistează simulările oricât de abile. Sunt atraşi, îndeosebi, de măştile prestigioase, de ierarhia înaltă prezervată prin poziţie, îi interesează pe amândoi Marioneta umană. E adevărat, Céline este atras mai mult de automatismele, ticurile morale, sociale. „Ticuri, ticuri, ticuri" – exclamă e* o dată excedat. Ochiul său, al medicului curios şi al scriitorului nemilos stăruie în urmărirea mecanismelor obişnuinţei şi obişnuinţa pentru acest mizantrop este întotdeauna o proastă obişnuinţă. Arghezi în schimb este iascinat de deformările chipului uman. Marioneta lui e caricaturală, grotescă. Apoi, artişti ai stilului oral, ai Cuvântului grăit, ei nu puteau suferi modul în caâs? majoritatea oamenilor se slujesc de cuvânt pentru a se arăta pe's: ne şi, totodată, a se ascunde după cuvinte. De aici ura împotriva cuvântării umane, a cuvântului pervertit folosit ca agent al mistificării.

Vizionari, înainte de toate, şi numai secundar, şi niciodată obiectiv, observatori, prozele acestor scriitori abunda totuşi în moralităţi. Dacă viziunea lor ajunge şi depăşeşte limitele coşmarului, ale halucinaţiei, un moralist rămâne să vegheze într-înşii speculând în maxime şi sentinţe, în formulele unei literaturi sapienţiale (la Arghezi în mare parte de sorginte biblică). O literatură de moralist făcută de unul care s-a situat dincolo de bine şi de rău – în ea? ul lui Céline –, dincoace de bine şi de rău, în cazul lui Arghezi.

Le-a lipsit amândurora falsa pudoare sau pudibonderia

verbului. Dar dacă Céline s-a vrut un neruşinat care nu ezita să se expună pe sine privirilor, care nu se sfieşte să-şi arate aviditățile secrete, reprezentându-se pe sine ca unul care urăşte, e lacom de bani şi e gata să trădeze. Arghezi a cunoscut ruşinea exibiţionismului scriitoricesc. El nu se mărturiseşte, el nu-şi etalează memoriile tocmai pent.ru că – după el – a te expune astfel pe tine însuţi privirilor implică o insuportabilă impudoare. Şi-apoi, în mândria argheziană se amestecă o bună doză de smerenie. Mai degrabă aceea a scribului care ştie că pentru „a scrie pe dedesubt" trebuie să te ascunzi, să renunţi la a te scrie pe deasupra, la etalarea propriilor blazoane, în acest sens limbajul argotic corespunde (deşi împlineşte alte rosturi, slujeşte alte finalităţi) acestei *scrieri dedesubt*. Limbajul argotic – socoteşte Céline – este o formă de ascundere, de disimulare, o limbă secretă, clandestină, fiind – în acelaşi timp – o manifestare, o revelare a pornirilor instinctuale sau sociale cele mai autentice. El susţine odată că argoul nu se face cu un glosar, ci cu imagini ale mâniei. Asemenea forme brutale sau cel puţin, fruste, caută şi Arghezi în vocabulele sau expresiile populare de tip suburban. Dar acestea nu joacă un rol disimulator în opera lui. Cei doi scriitori au cultivat însă acest limbaj al unei „periferii" a societăţii, şi din irondă împotriva acestei societăţi. Cât de bine au deprins «i acel limbaj al mâniei! Şi unul şi altul ar fi putut ne asemenea lui Caliban care-i face reproşuri lui prospero, în *Furtuna* lui Shakespeare: „M-ai învăţat să vorbesc şi profitul pe care l-am scos din această „învăţătură este de a şti să blestem". Cât de bine au deprins aceşti maeştri ai verbului arta de a ocări! Sentimente, virtuţi, valori consacrate, iubire, autorităţi stabilite, instituţâii venerate, personalităţi adulate, totul e introdus într-un bocal infernal, şi triturât şi macerat cu o voluptate infinită. Oameni ai indignărilor furibunde, conduşi de o psihologie a exasperării prompte şi, ca „din senin", având şi compasiuni dintre cele mai delicate pentru fiinţele neajutorate. Lui Céline, ca şi lui Arghezi, animalele necuvântătoare, ca şi fiinţele infantile le stârneau o simpatie viscerală. Ferdinand Bardamu. eroul din C*ălătorie l*a *capătul nopţii,* nu simte milă în timpul războiului decât pentru nefericitul său cal. De urât au ştiut să urască, în schimb – fie şi cu o ură sporadică – multe cuvântătoare.

Nu ne putem opri să nu-i considerăm – atât pe Arghezi cât şi pe Céline – drept încarnări ale atitudinii – *anti*. Anticlericalism, antimilitarism, antiburghezie, anticonformism, pe lângă multe alte

anti-patii ale lor, fac din ei modele exemplare ale opozioţionistului. Şi, totuşi, nu erau oameni ai resentimentului, în sensul nietzscheian al cuvântului. Nu urau din bovarism ceea ce ar fi dorit să devină, să facă ei înşişi, dacă ar fi putut. Urau cu spontaneitatea naivă a sufletelor simple. Unul a fost un mare rănit în război, în trupul ca şi în sufletul său, un re mutilat; altul a suferit în copilărie profunde traume care a trebuit să le asimileze. Foarte vulnerabili, ei atacat uneori primii, înainte de a fi atacaţi. S-au dedat mari violenţe verbale, fiind târâţi de iritările unui suflet ea larg pentru ca propria generozitate să o poată umple întregime, prea împărţit pentru ca leziuni diverse să nu-i spargă fragila unitate. Pasiunea lor era deopotrivă Pătimire şi patimă.

Profeţi mâniosi care se ridică cu strigăt mare împosfd luxuriei> superbiei, a religiei banului, a bogăţiei

Iu i? are Ş* a mizeriei degradante, deopotrivă, a războiul-Ei nu fac aceasta în numele unor virtuţi care ar purta numele: tempérante, castitate, umilinţă etc., ci în numele altor extreme. Aspiraţie spre rigori absolute, ce nu sunt însă „porunci" divine ori imperative morale/sociale. Căci nici Arghezi, nici Céline n-au propus, ori apărat doctrine bine constituite. Ei erau vizionari, nu clarvăzători. Obsesiile lor nu se puteau organiza în categorii precise. Pasiunea inteligenţei informa imaginarul lor. nu-şi căuta echivalenţe conceptuale. Deşi nu le lipsea luciditatea. „Filosofarea" le repugna însă la amândoi. Practicieni, nu teoreticieni, „ideile" lor sunt fumegânde, nebuloase, luminate din când în când de scurte fulguraţii, nori care se precipită în averse subite. Şi mult grohotiş care se surpă cu zgomot mare într-o avalanşă. Eminamente *văzători* (în sensul străvechi al cuvântului) ochiul lor străbătea parcă pâlnia unor vulcani, întrezărea clocotul lăuntric, lumini de apocalips, catastrofe finale. Viziunea se preschimbă adesea în coşmar. Un coşmar în care omul, bântuit de vise rele şi încercând să le alunge, stă scufundat fără scăpare. S-au luptat, şi unul şi altul, cu monştri reali ori plăsmuiţi, eliberându-se de propriile coşmaruri, consemnându-le în scris. Nu spectacolul pe care-l oferă realitatea imediată, ci spectacolul interior pe care şi-l oferă sieşi vizionarul, ne apare în paginile acestor văzători. Desigur, sunt deosebiri esenţiale între universurile imaginare ale celor doi. Să nu amintim decât faptul că universul imaginar al lui Céline nu cunoaşte pacea, pe când Arghezi are în universul său tărâmuri privilegiate, paradiziace. Viziune a unui naturalist disperat, care a pierdut orice optimism meliorist al

naturaliştilor şi care-şi închipuie o lume a terorilor somnului raţiunii, la Céline, ale cărui coşmaruri ţin de un regim nocturn al sufletului, viaţa fiind pentru el esenţial *noapte*. Nu tot astfel viziunea lui Arghezi, cu imagini aparţinând. mai ales regimului diurn al imaginarului.

Niciodată nu vom vedea la Arghezi schima ricanării cinice ca la Céline. Chiar când e dezgustat, când urăşte, când ironizează, scriitorul nostru nu pactizează cu forţele răului, cu demonia. Mirosul, gustul fad al umorilor (salivă, sânge etc.) sunt obsedante în universul imaginar al lui Céline. Această fadoare determină greaţa caracteristica sibilităţu celiniene. S-ar părea că pentru Céline, întrepul univers a devenit, ca în descrierea şcolărească a unor substanţe chimice: incolor, inodor, insipid. Lucru Hle s-au golit de orice viaţă pe care o aveau înainte de o catastrofă stranie, un fel de cataclism care a corupt şi detractat total. Geneza universului romanesc célinean se află în această experienţă a dezgustului.

Dezgustul arghezian este şi o experienţă originală a sensibilităţii care a prezidat elaborarea multor scrieri îndeosebi pamfletare. Mirosurile sunt, însă, ca şi gusturile, iuţi, nimic nu e fad. Chiar dezgustul e provocat prin supraabundenţă, nu prin lipsă, prin fadoare. Neantul însuşi depistat adeseori, irumpând ameninţător sau surprins în ascunzişurile sale, în miezul gol al lucrurilor, în vidul lăuntric al făpturilor, în putregaiul cuvintelor, nu degajă plictisul ucigător, sfârşeala care alungă în deznădejde. Dezgustul este mereu surmontât. Cei doi scriitori au descoperit că demonia modernă constă – înainte de toate – dintr-un apetit al neantului, dar Arghezi, spre deosebire de Céline n-a devenit un avocat al neantului. Apocalipsa de atâtea ori proiectată în scrierile lor are sensuri diverse la unul şi la altul. Dar dacă la Céline ea trădează o aspiraţie spre neant (pe care scriitorul o vedea „profund înrădăcinată în Om şi mai ales în masa oamenilor, un fel de nerăbdare amoroasă, aproape irezistibilă, unanimă, nerăbdare a morţii"), la Arghezi neantul este «enunţat cu oroare. Şi mai ales cu o *deturnare* a sa în favoarea plenitudinii artistice. Arghezi e infinit mai „artist" decât Céline.

Vehementele lui Céline – atât de enorme incit devin incredibile atunci când ştii că omul este, de fapt, un vindecător – sunt mult mai puţin „gratuite" decât cele argheziene. Francezul se complace uneori în orori burcând ura lui depăşeşte o anumită limită, ea virează C se a Dramatic la burlesc. Românul este mai artist.

Iar când vituperează cu deplină sinceritate gesticulaţia muribundă este calculată. Ocara uşure n-are greul păiritului, ci al artei… Odată lansat, întrecea orice mă-Ura; cuvintele îl antrenau…" Despre cine s-au rostit aceste cuvinte? Despre Arghezi, despre Céline? Ele îi aparţin lui Robert Poulet despre Céline – dar cuvinte apropiate de acestea au fost folosite de Alexandru George despre Arghezi: „Cuvântul o ia mereu înainte… poetul nu stăpâneşte cuvântul, ci este stăpânit de el…" * Aceasta nu înseamnă că cei doi artişti s-au lăsat „scrişi" de propriile lor complexe şi sindroame.

Pentru ei unica şansă ce li se oferă, unica salvare posibilă rezidă în cuvânt. Iubesc, urăsc, dispreţuiesc, adulează, vituperează în şi prin cuvinte. În opera unuia şi altuia se aude o *vox clamantis in deserto*. Verbul este esenţa universului lor fictiv. Discursul unuia şi al altuia, stilul Arghezi ori Céline cu toate n on – i den ti ta ţii e lor, sunt în mod egal, primordiale în ficţiunile lor; el precede esenţial fabula. „Nu sunt decât un mic inventator […] un mic inventator care a descoperit un mic truc" – astfel se prezenta Céline lui André Brissaud, în ultimii ani ai vieţii sale. Iar Arghezi: „Nu am talent, am o tulburare. Cuvântul îmi vine greu în condei, îl şterg de zece ori şi tot nu l-am găsit. Mă sângeră fraza, mă doare". Desigur, Arghezi nu este doar un stil, după cum Céline nu e doar inventatorul oral, al monologului frenetic. Stilul abscons, de o neagră strălucire, al unor pagini din *Apocalips*, poate fi studiat şi gustat sub specia valorilor sale stilistice, dar el nu e decât reversul pe care – paradoxal – îl vedem, al unor revelaţii ce nu pot fi decât bănuite, întrevăzute. Artişti ai stilului oral (cu amendamentul – la Arghezi – recunoaşterii unei oralităţi decantate, alambicate, rafinate), cei doi scriitori au cultivat limbajul popular ori argoul, dar au fost şi creatori de limbă, prezenţe lingvistice de o deosebită intensitate şi virulenţă. Cuvântul nu este dat omului – ne-o spun atât Arghezi cât şi Céline – pentru ca jucându-se cu el omul să se consoleze, ci pentru ca operând cu el să se mântuiască. E adevărat că, în ochii lor, necuvântătoarele sunt acelea care dobândesc iertarea. Pentru niciunul din ei, arta nu este mântuitoare în sensul tradiţional al unei salvări estetice.

Cartea Românească, Bucureşti, 197<: (

— Alexandru George, *Estetica şi pamfletul arghezian*, în *la sfârşitul lecturii*, Edit. Cartea Românească: (

p. 227 – 228.

n acela al unei soteriologii religioase. Ambii înclină atribuie creaţiei literare rostul unui rău necesar. Regulile, convenţiile care făceau odinioară ca artele să fie dificile, pretinzând un meşteşug bine exersat, au dispărut. Arbitrarul pare să domine literele şi artele actuale. Dar omul nu poate să construiască, să dureze multă vreme, în arbitrar. De aici nevoia unor noi reguli pe care niciunul nici altul nu le-au preluat din vreo poetică existentă, aderând la vreo doctrină clasică ori de avangardă, ci şi le-au impus lor înşile. Rigoarea aceasta, preapersonală a artei dădea un ax existenţei lor.

Peregrinări: însemnări de drum

*„Bucureşteanul leneş" * Născut iar nu făcut*: *elogiul necreatului Contemplare deambulât or le Drumeţia ca excursie estetică Lauda trenului* Maşina *pura* «*Călătoria-cunoaştere Satira călătorului Călătoria-contpţi Peregrinare sacră*.4 nti-*urbanism Poetul Bucureştilor odioS iubiţi* în *Estetica mahalalei O „Primenirea lumii" Puritatea marilor spaţii vide Bivoli şi vulturi peregrinărilor Viziunea din înaltul bolţii* luttes purreatâdnelaelefuria „" „ucureştea" u-ce nu cunoaşte dăiriflP/ consumată arta), categorie prea puţin snoât v H drumeţiei. b „cureşteanul fiind

Sepiei în ste Râs Mt «uXCU, dem pe mi" Sea r & pânay, Arghez, nu este prin f „PS *" * în de *P*™ dismul unor naturi îi 2 te sfri. P". Calâtor N°ma" duce în spirit, nici nu îXnt» – fereennarea nu-l se de sine pe care o Dresun*! 3 *iru Pe*ânstrăinarea fond, identirâou o *n* putru destinele tânărului poet nu-l duce decât la câţiva

P i de periferia Bucureştilor odios-iubiţi: până la Cerica Aici, ca şi mai apoi la Fribourg, la Geneva sau Paris, călătorul va ajunge la câte o chilie esenţială omului interior, chilie fără prea multe ferestre deschise asupra lumii. Pitorescul peisajelor, viermuiala umană a marilor metropole, îl atrag prea puţin. Nu acordă operelor de artă din muzee, monumentelor arhitectonice o atenţie rî>? osebită. Să ne amintim întâmplarea istorisită chiar de şi, în *Dintr-un foişor*: când, într-o excursie la Sarmi-segetuza, a zărit o şopârlă strălucitoare încălzindu-se la soare, a aruncat ciobul antic de piatră pe care-l culesese mai înainte: natura depăşea, pentru el, infinit, cultura. Urma omului e. disparentă, şi ca atare, trebuie să dispară, când e alăturată puterilor firii. Elogiul acestora din urmă, necondiţionat de nicio rezervă, fie că e declarat, manifest ori subiacent, reprezintă o adeziune argheziană fundamentală. Adeziune organică la paradiziacul

necreatului, nefăcutului. Născut iar nu făcut – formula este aplicabilă în acest univers imaginar tuturor elementelor benefice. Acestea poartă pe ele semnul valorosului estetic, transcendent operei, poiesis-ului urnan. Textul următor este elocvent în acest sens: „Dar un ghiveci cu maghiran e tot atât de frumos ca o Vinere decapitată, un pepene deopotrivă de frumos ca Pompeia, o fată cârnă care adună finul cu grebla din livadă, şi un fierar care schioa-pătă la strung, şi un stol de vrăbii, şi un melc, şi un bolnav, şi un unchiaş, au intrat în frumuseţea mare, în mişcare, şi muzeele şi statuile au rămas ca nişte cutii cu viori închise" (*Ploaia*, *în ele prin răspântii*). Toate acele „frumuseţi taciturne" ale cosmosului pot fi descoperite doar Prin contemplare deambulatoare. Ele se revelează celui ce le cercetează „cu opincile picioarelor goale" (*Ploaia*, *ld*.). Începem să înţelegem rostul drumeţiei argheziene, de pe o excursie estetică, un mod de cunoaştere prin intuiţie, o apercepţie a organicului prin explorarea sa vân *Cântecul drumului* pe care-l intonează o dată (e titlul unei tablete) Arghezi face, însă, apologia mijloacelor tehnice de locomoţie. Drumeţul nu este neapărat un pieton, un excursionist. Iar, cât priveşte mijloacele de locomoţie, acestea se bucură în viziunea sa de atributele iniţiatice ale tehnicii binefăcătoare, deschizătoare de tărâmuri fericite ale reveriei materiei meşteşugit organizate. Reflecţiile estetice ale scriitorului nostru, exprimate în acea tabletă sunt cele ale unui apărător al trenului împotriva atacurilor unor esteţi dezgustaţi, antimoderni. „Esteticii sufereau de tren, ca de un păduche mare, ivit în grădina înflorită a naturii". Un paradox aparent rezidă în lauda trenului ce ţine de lumea „făcută" a omului, în timp ce nu mai puţin „făcutele" opere de artă sunt, dacă nu hulite, cel puţin cordial dispreţuite. Motivul meşteşugarului opus artistului intervine în acest pseudoparadox. Arghezi nu e doar apologetul „născutului" împotriva „făcutului", ci apărătorul unui „făcut" neartistic, inocent în umilinţa pragmatismului său, în faţa unui alt „făcut" cu veleităţi de transcendenţă artistică. Maşina e mai *pură* decât statuia, în viziunea argheziană această „puritate" îşi are temeiul într-o stranie corespondenţă a tehnicii cu natura. Ca şi în *Lina* unde ţevăria rafinăriei de zahăr comunică intim cu teluricul căpăţânilor de sfeclă şi cu varul necesar transsubstanţierii, întreg mecanismul fabricării fiind reprezentat ca o asimilare organică, tot astfel călătoria cu automobilul e văzută în organicitatea ei, ca o unire a omului cu materia inertă, şi. mai profund chiar, ca un fenomen cosmic. Maşina

oferă o vitalitate superlativă; omul stăpân pe motor este un supraom (… când te ridici la volan, cu vârful picioarelor pe accelerator, pe frână şi pe foc, eşti mai mare decât noi toţi şi trăieşti de-o mie de ori mai vârtos, splendidule ticălos!”); maşina nu este doar un instrument de deplasare, ci un microcosm ce se deplasează („… şi laşi în urmă zborul etern al constelaţiilor, care se mişcă lent şi la marginile atmosferei, ca nişte păianjeni de aur cu picioarele prea lungi, pipăind stelele, din cele mai depărtate funduri ale lumii”). Viziune hiperbolică, desigur, dar profund semnificativă tocmai prin excesul ei retoric. Nicî-o ironică subminare a acestei supralicitări. Proiectarea maşinii printre constelaţii este o formă a extragerii ei dintre realiile comune, o ipostaziere a ei ca făptura mitică. Ma*a* şi nu „şoferul” este făptura „nouă” despre care? nffhezi spune: „Tu nu mai eşti om şi nu mai eşti maşină, ţi-o făptură nouă, clădită din oţel şi din inteligenţă”. Un Iritau! 1, ar fi spus Anticii. Limbajul mitologiei creştine, folos t de preferinţă în textele poetului nostru, recurge la o altă figură ce trimite la Creaţia dintâi, o creaţie în care sunt asociaţi Dumnezeu şi Diavolul, ca în închipuirile bogomilice: „În ziua când te-a făcut şi pe tine, Dumnezeul lui Adam a scuipat foc topit pe piatră şi te-a frământ r cu degete de diamant, reptilă de apocalips. […] De la născocirea tiparului, nu s-a mai văzut o invenţie mai bine colaborată între Lucifer, tovarăşul negru, şi Dumnezeul rel tânăr, ca şi el, al luminii albe”.

Călătoria arghezian este, în bună măsură, o întreprindere mentală. Ea porneşte din dorinţa de necunoscut şi se istoveşte prin cunoaştere sau recunoaştere. Dar, ca orice valoare în acest univers imaginar, şi aceasta, cognitivă, a călătoriei îşi are formele ei caricaturale, în tableta Principii *de călătorie*, setea de cunoaştere funciară a călătorului apare degradată într-o curiozitate vulgară. De altfel, în aceeaşi tabletă, asemenea lui Swift în *Instrucţiuni pentru servitori* naratorul prezintă o serie de recomandări serios-ironice pentru călători. Sfaturile acestea de un unor sumbru alcătuiesc o satiră a călătorului, după cum într-o altă tabelă – *Note mici* – se profilează o satiră a turistului. Umorismul arghezian procedează adeseori prin reducere la absurd. Umorul absurd se întemeiază aici, întotdeauna, pe o nepotrivire, pe o incongruenţă fie de ordin raţional (între ceea ce te poţi aştepta logic să urmeze, să se petreacă, şi ceea ce urmează de ţa Pt), fie de ordinul realităţii (un contrast între lucruri şi ideile referitoare la acele lucruri) fie de ordin social (contrast între

exigenţele vieţii şi stereotipiile, schemele, banalităţile, convenţiile sociale). Snobisme, mimétisme ridicule Alcătuiesc substanţa acestor reprezentări burleşti. Come-ţija este aceea a travestiurilor şi a gesticulaţiei acoperind Nimicul, a unor mecanisme învârtindu-se, absurd, în gol. AlpinişţU fără Alpi s-au întâlnit cu automobiliştii fără Automobil, toţi în uniformă, în cerdacul unui restaurant, Qin priveliştea căruia salută cu batista, cu picioarele mâi unor, şi cu toate organele superioare puse în mişcare-*Note mici*). Călătoria este revelaţie, la un nivel superior şi mai este corupţie, la nivelul inferior. Orice călătorie dezagregă rânduielile, fiinţele, legile. Căci perspectiva mobilă a călătorului impune o mobilitate interioară care poate să meargă până la descompunere. Satira călătorului descompus prin însuşi drumul pe care-l străbate este un mod de a demasca stabilităţile convenţionale ale omului. Tocmai masca şi artificiile sunt cele care se dizolvă cel dintâi. Arghezi călător observă cu voluptate maliţioasa atât travestiurile amintite ale călătorului, cât şi denudarea silită a aceluiaşi, în ce priveşte masca, aceasta are în ficţiunile satirice ale lui Arghezi, o trăsătură lingvistică specifică: precum Coana Chiriţa, călătorii săi de clasa întâi joacă cu toţi comedia franţuzi şi lor. Cât priveşte demascarea, aceasta se petrece în reprezentare grotescă, după chipul şi asemănarea desfacerii organicului… Călătorul *ss* desfoaie ca un calendar accelerat, în raport cu viteza, şi peticele lui zboară pe fereastră şi se risipesc pe câmpul cu băligar ca ghemele de hârtie cu oase de pui, mâncate de jur-împrejur, în foile unui ziar. Pleci cu un om şi-ajungi cu o capră: fizionomia lui convenţională dispare, caracteristicile i se topesc ca un profil de parafină. u Grotescul dublu al condiţiei călătorului – mască şi demascare deopotrivă – este însă numai *reversul* unei imagini. *Faţa* acesteia este desenată prin reverii de altă natură, aparţinând unei zone cultice. Călătoria proiectată în această sferă este peregrinare sacră. Desigur, Arghezi este prea lucid pentru a nu-şi da seama că accesul la o asemenea viziune sacralizatoare a deambulării este posibil doar printr-o renunţare la observaţia directă, obiectuală. Or el renunţă rareori la sprijinul realiilor, şi împrumută, cum spune cu economie „albul armăsar al iluziei" (*Iaşii*), doar pentru a imagina peregrinări hagiografice. Astfel, o „propulsie îngerească" activează vagoanele, sfinţii încununaţi cu raze, din legendele naive, trec prin pustie. Dar suflarea acestui alb armăsar al iluziei este scurtă. Poetul-narator nu suportă multă vreme inocenţa

acestor sublimităţi de litografie. El preferă peisajele la nivelul omului comun, imaginile placentare la obiectul re

enţial. În această viziune a drumeţului: „Natura e o „arâiaraderieu (*Urbea*, în cu *bastonul prin Bucureşti*).

peisajele lui Arghezi pot fi asemănate mai curând cu cete supuse fidel amănuntului concret, ale micilor flamanzi, sau ale olandezilor, decât surprinzând vagul momentan şi pasager al senzaţiilor unui impresionist francez, în ce priveşte registrul imaginilor, acestea aparţin de preferinţă lumii rurale. „Oraşul civilizează, meschinizează" (*Vântul*, *calul şi omul*, *în ele prin răspântii*). În imaginarul arghezian, urbea nu constituie o matrice. Naratorul nu are simţul pitorescului citadin. Oraşele helvetice, îndeosebi Geneva, cele din Franţa, mai ales Parisul prin care a zăbovit îndelung nu par să-i fi alimentat ingenuumul creator. Atât de priceput în a *închipui* un cartof, el nu pare deloc apt de a face o casă, o stradă, un oraş. Din Fribourg rămâne o vagă bibliotecă a Universităţii catolice, din Geneva, treptele unei Universităţi, o sală în care l-a ascultat vorbind pe Jauris, câteva bărci pe un lac. Întâlnirile cu anarhiştii ruşi, tineri intelectuali, în Elveţia începutului de secol, sunt printre puţ; nele contacte umane despre care rămâne dâra unor amintiri în scrierile sale. Străinătăţile pe care le-a cutreierat nu sunt asimilate în universul imag: n-ar al Naratorului decât prin ficţiunile pe care le-am întâlnit în *ochii Maicii Domnului*.

Cu atât mai pregnantă este prezenţa urbei româneşti prin excelenţă a Bucureştilor (nu a „Bucureştiului", formă pe care, declarat, scriitorul o abhoră). Dacă i se poate asigura poetului un oraş, ca spaţiu privilegiat al imaginarului său, acesta este Capitala noastră. Arghezi este, printre altele, un mare poet al Bucureştilor. Tabletele adunate în cu *bastonul prin Bucureşti* sunt numai o mică Parte a masei de texte dedicate de el oraşului său. Oraş Prin excelenţă viu, de o vitalitate exuberantă şi morţificatoare, ambivalenţă deci, precum e orice vitalitate în viziunea arghezianâ. Vitalul, în această perspectivă, se personifica, devine personaj odios-iubit. „Bucureştii – declară Arghezi în o nouă *capitală* – trebuie trataţi ca o individualitate şi ca un personaj". Am văzut că acel Preludiu cu care se deschide Poarta *neagră* este un rechizitoriu la adresa acestui oraş-personaj. Sentimentele şi resentimentele, pe care le suscită sunt asociate într-un adevărat nod al afectelor traumatizate. Bucureştii arghezieni (din romane, din *Pravila de morală practică*, di & atâtea tablete) apar ca un Liliput ale cărui

pasiuni sunt „microscopice", un „întortocheat univers" mărunt. Acest Liliput este lumea însăşi. Definiţiile pe care i le aplica Arghezi sunt de cele mai multe ori sentinţe de condamnare, chiar şi atunci când ironia se subţiază. „Eşti un oraş cu măsură, un oraş intermediar, un oraş samsar" (*Preludiu*, în *Poarta neagră*). Dar ştim care este. soarta unui oraş, „căldicel", „cu măsură", al unei Laodiceea în Apocalipsă, Păcatele de căpetenie ale Bucureştilor, în procesul deschis de Arghezi sunt: acomodarea, foamea de bani, luxuria şi, evident, acea mediocritate a „măsurii". Tocmai acestea sunt viciile Siomilui împotriva căruia vituperau profeţii Vechiului Testament. Acomodarea înseamnă compromis, lipsă de pasiune, indiferenţă, „pungăşie prudentă", lipsa oricărui exces. Totuşi, excesele există: senzualitatea („universală şi neîncetată streche"), obsesia lubricităţii ca şi aviditatea de avuţie („identifica-rea sufletelor cu banul abject"). Acelaşi universal libido al Metropolei apare când hulit în imaginile noului Isaia („Mănâncă porceşte scumpa mea cetate şi te împreună ca muştele şi gindacii, din zbor sau între molozuri" – *id.*), când elogiat cu fervoare, în termeni himnici, ca un spectacol al unui rut cosmic („S-au îmbătat ochii tuturor a de imagini şi nările deschise sorb mirosul de hrean, de şte-vie şi nard al cetăţii care trăieşte, se încolăceşte şi se desface" – *Falimentul*).

Detestat cu cordialitate şi iubit cu sfâşiere, Oraşul lui Arghezi oferă naturii sale eminamente duale materia unor formule antagonice. Poetul disonanţelor, al stridenţelor, descoperă în Bucureşti acordul celor mai violente contradicţii. „Un cartier aduce aminte Lucerna, şi altul pute" (*O nouă capitală*), în textul introductiv la un album, *Bucureşti* (publicat în 1957), Arghezi deplânge condiţiile naturale care afectează, prin situaţia sa geografică, metropola, dar numai pentru a încerca să definească farmecul „secret şi inexplicabil" pe care-l degajă. *Locurile* cele mai fecunde pentru imaginarul arghezian ale Capitalei, vechile *Mahalale* ale ei, emanau – pentru scriitorul nostru – ceva dintr-un farmec, azi desuet, ambiguu. Spaţiul „florilor de mucigai", al metamorfozei bubelor" şi „noroiului" în frumuseţe ar putea fi des-cooerit aici în aceste locuri. Mahalaua secretă o substanţă estetică tipic argheziană: graţie în sordideţe. „Patru copii, goi până la buric, şi-au făcut loc prin spini, dezvelind solduri agere elegante şi picioare lungi, copiate după cele mai zvelte şi mai frumoase modele de bronz" (*Natură moartă*). Elogiul florii din glastră aparţine a-eluiaşi regim al mizeriei transmutată în eleganţă. Florile sunt o însuşire de aristocraţie

la femeile de mahala. Ţinea sau Rada sunt, o ştim, femei-flori. Omul care a „mânjit o planetă de cristal" îşi răscumpără păcatele cui ti – vând „candoarea acestor divine frumuseţi ale ţarinii" (*Fereastra cu glastre*). Fauna Bucureştilor îşi are, în universul fabulos al poetului făpturile preferate care degajă acelaşi aer pestilent-înmiresmat ca şi florile crescând din noroiul mahalalei. Nu lipseşte o arghezian㠄 Pena Corcoduşa, contemplată „cu admiraţia deznădejdii" (*Cerşetoarea*), şi descrisă ca un personaj din „dansul morţilor", putred pe jumătate, fascinant şi respingător. Blestemul este ataşat de aceste făpturi ominoase. Pena Corcoduşa blestema; „cerşetoarea" arghezian㠄 este purtătoarea unui blestem („va fi blestemat maică-mea vreodată, necăjită de ticăloşie, pe cineva să ajungă aşa: să se strămute stând Pe loc şi să umble de-a-ndărătelea şi târâş pe tălpi?" – *id*.). Asemenea figuri (ca de ex. nebunul „Sânge rece") nu sunt căutate pentru pitorescul lor, ele nu decorează un peisaj; figurile (asemenea celor ce populează *Florile de mucigai*) aparţin unui epos al barbariei rafinat estetice, funcţia lor fiind aceea de a realiza himera perfectă, cea în care realul şi imaginarul, trivialul şi fantasticul, drumul şi nocturnul, cele de sus şi cele de jos încetează de a mai fi percepute contradictoriu. De altfel, întreg oraşul, Bucureştii fabuloşi ai poetului narator, întreg acest spaţ-u implică o comunicare a *celor* de sus cu *cei* de jos, al luminii cu tenebrele: „Oraşul e totdeauna dublu: oraşul celor vii, şi al doilea oraş, al morţilor…" (*Negustorie*).

Dedublarea se manifestă din plin în apocalipsa satirică din *Cimitirul Buna-Vestire*. Dar, chiar fragmentele periplului prin Bucureşti al scriitorului ne dezvăluie secvenţe ale unor astfel de coerenţe în contrast, printr-un stil al hipotipozei. Anticari evrei (Pinath etc.), olteni mitologici pe bulevarde, dricari, personaje de bâlci, sunt sesizate când prin mecanica lor ca de marionete, când prin acutramentele travestiurilor, când dezbrăcaţi de toate acestea şi reduşi la triviala lor goliciune („Fanţii, marchizii şi burg-meşterii cu pene la bicorn şi purtători de sfeşnice, îşi lăsau pantalonii în jos pe trotuar, şi ieşeau din nădragii ceremoniei în hainele lor adevărate, intrate cu oameni cu tot în personagiile cernite" – *Calul de dric*). Dar, toţi aceşti inşi fabricaţi (unii dintre ei amintind mecanomor-fii lui Urmuz), aceste figuri de panopticum au un rol estetic esenţial, acela de a îmbina regimurile retorice contrare: de a da expresie absurdului unor contradicţii, de a-l uni cu nostalgia antifrazei, cu sistolele şi diastolele fervorii şi dezolării.

Moralistul e prezent în aceste peregrinări printr-o lume imaginară. El observă uneori: „Mecanica ţine loc de motor sentimental în toate actele de milostenie şi de petrecere colectivă" (*Moşii*). Moralistul e, adeseori, un cinic prea lucid pentru a se lăsa înşelat prin aparenţe, prea posedat de demoniul negaţiei pentru a-şi admite propriile candori. Bucureştii arghezieni, cu un aer „mănăstiresc" conservat în unele cartiere, cu pieţe strălucind uneori în culorile „virginale" ale zarzavaturilor, cu echilibrul unor suprafeţe, oferă o oglindă pe care scriitorul o sparge cu voluptate pentru a descoperi – asemenea tinerilor contestatari, apologeţi ai plajei de sub asfalt – natura aorgică perturbând liniile civilizaţiei urbane. Peregrinul îşi alege punctele de vedere, unghiurile perspectivei din care panarama urbei se descompune, lăsând să erupă *les bas-fonds*. Numai prin asemenea distorsiuni, spargeri ale crustei, dezagregări ale peisajelor (urbane sau rurale, deopotrivă) se poate împlini „primenirea lumii", la care tânjeşte ochiul arghezian.

Puritatea marilor spaţii pustii îl subjugă pe Arghezi. Dacă este un tărâm *propriu* sufletului arghezian acesta este o întindere deşartă, un uscat visând Marea şi prelungindu-se cu ea, un văzduh ce se continuă cu nesâârsitul apelor. „Coco e un vechi şi entuziast dobrogean sufletesc" (*Dobrogea*). Este mărturisirea unei adeziuni profunde la *pustie*, la marele spaţiu vid („pustiu ca Marea şi ca nisipul" *id.*). Un ţinut în care, ca şi în „îndeea Dobrogei". cerul se înnădeşte cu pustia plană, a câmpiei de astă dată, e Bărăganul. Pentru Arghezi, Bărăganul e pusta întreagă la marginile căreia „simţi" Dunărea şi Marea. Prin întinderile acestea deşarte, ale închipuirii sale, circulă doar vântul, Duhul. O „câmpie de vânt" excită reveria, *este* însăşi reveria. Uneori această câmpie se umple cu animale fabuloase. Câmpia Făgăraşului, sau întinderile din Ţara Bârsei sunt văzute de formele primitive, brute ale naturii, de placizii bivoli care ascund *imaginea* unei brutalităţi arhaice a naturii, „în tabernacolul cerebral, probabil că fiecare bivol poartă survenirea descompusă a vreunui asasinat uriaş preistoric, a unui Saint-Barthélémy cvaternar, în care bivolii slobozi ai sălbătecimii universale vor fi triumfal asupra unei rase de dobitoace hidoase, care circulau printre planeţi, răsturnate şi măcelărite, şi se vor fi tăvălit eroic în sângele lor ca în bălţile de azi" (*Ciurda*). Dar brutalităţile sunt doar *visate* într-un trecut indefinit. Astfel, spaţiul privilegiat al călătoriilor argheziene, spaţiul nesfârşit, gol (acoperit de bolta

sfârşelnică) este *locul* oniric al unor violenţe imaginare. Ca şi bivolii! umegând, domestic, sângeroase ciocniri din vechime, vulturii în văzduhul alb păsăresc, calmul planarii prelungi Pentru a se sfâşia: „Zburând paralel, ei se reped unul într-altul cu ghiara ridicata şi ciocul deschis, ca-n blazoane, înfricoşat fiecare de cangea tovarăşului de drum" (*Vulturii*). Până şi planul oniric căruia îi aparţin nuferii a bi, acela al universului acvatic imobil ca oglinda, îşi are substraturile de o tenebroasă brutalitate „în nămo-Jurile tainice din întunericul de la funduri" (*Zbor la*

Peregrinarea argheziană se desfăşoară, aşadar, mai curând prin spaţiul pur al unor întinderi propice divagaţiilor onirice, decât prin sfera închisă a unor itinerant prestabilite. Este adevărat că, în viaţa poetului (cel puţin după o mărturisire a lui, care asemenea tuturor mărturisirilor lui, trebuie înţeleasă ca o nouă proiecţie mitizatoare, nicidecum ca o mărturie indicatoare) s-ar putea urmări linia de clivaj care desparte o primă epocă, în care – cum spune Arghezi – el concepea viaţa ca o „continuă evaziune şi fugă în jurul planetei" (*Valea Prahovei*), de o a doua epocă aceea a existenţei sedentare a scriitorului osânuit benevol la molcoma viaţă cotidiană. În realitate, n-a existat o vârstă a poetului ce se lua „după pâraie, zări şi talaze" (*id.*), ci mai curând una a visurilor evaziunii continui, urmată de v *esta* recluziunii în perimetrul cuvintelor, în care visurile cenzurate îşi caută derivative indirecte. Dar aceasta nu înseamnă că drumeţia, fie şi pe parcursuri limitate la cele ale unei mahalale bucureştene, încetează. Natura va fi tot mai mult descoperită, toată, în crâmpeile unei ogrăzi bătătorite îndelung. Aceasta nu înseamnă că, în unele ipostaze ale viziunii argheziene, firea nu se mai dezvăluie în sângeroasa ei brutalitate originară (iată soarele: „Ucis într-o peşteră şi răsturnat în sânge, voievod pribeag, prins fără escortă şi tâlhărit, soarele a fost măcelărit ca un bivol rotund, şi trupul lui însuşi a fost furat şi îmbrâncit în golul cenuşiu" (*Ploaia*). Acest mare gol, hăul cosmic este văzut odată dintr-o perspectivă cvasi-divină, „de sus", în peregrinarea poetului prin lumea văzutelor, el s-ar voi răpit (precum curca a fost smulsă din bucătăria ei şi dusă în cer de un vultur) şi înălţată în acel punct nodal al universului din care „va cunoaşte înfăţişarea lumii din înaltul bolţii, aşezată ca o pâhr. e de cristal cu gura-n jos".

Teatrul sau Mizeriile şi grandoarea scenei

*, <că *şi mascara* Cronicarul *contestatar* Pasiuni *Ibsen mraaiale*

Arta cuvântului exploziv Drama ca limbaj?! *ila total Mizeriile scenei Spectacol violent Academie se civ Wăţi* Seringa Carac Misterul apocaliptic

„O mascara e şi literatura şi toată arta îşi scoate efectele şi purităţile din măscări. Ne maimuţărim cu sinceritate şi facem din ismeneli un stil şi un meşteşug". O concepţie despre artă, despre literatură ca *teatru* este înscrisa în aceste fraze ale tabletei, *Lacrima măscăriciului*, pe care Arghezi o publica în *Bilete de papagal*, în 1929. Masca este adevărul, este realitatea artei. „Sinceritatea" poetica e mască. Eul mascat, mitizat este în artă singurul eu valabil. Lauda măscăriciului ca arhetip al artistului apare adeseori în textele argheziene, numeroase, închinate artei dramatice. Nu condiţia actorului, a omului de teatru u interesa pe poetul care detesta exhibarea de sine, ci esenţa *teatrală* a condiţiei artistului, a poetului, tu, se asemenea, dacă scena teatrului n-a avut într-însul niciodată un fervent, cu atât mai „sincer" adept a fost al unei *teatralităţi* funciare a artei. „Mască, măscăreală" – aceste cuvinte se identificau pentru el cu arta şi creaţia artistică. Masca tragică, ori hazlie i-au fost extrem de familiare. Fără să fi fost un om de teatru, l-au atras întotdeauna luminile rampei, artificiile, gestica, întreg jocul pasiunilor, al destinelor omului. Pentru că el însuşi, Tudor Arghe, zi, despre care ne-am interzis să vorbim în această carte, era un pasional. Cită vervă, câtă vehemenţă, ce truculenţă, a limbajului, în textele pe care le scrie în fuga creionului, în acele articole despre teatru, portrete groteşti ale unor oameni ai scenei, cronici ironice, pamflete satirice ale cronicarului dramatic! Verva cronicarului este ceea ce ne seduce în masa impresionantă a textelor dedicate direct sau indirect Thaliei, Abia întors din şederea îndelungată în străinătate începe, în 1911, la *Viaţa Românească*, *Facla*, *Rampa*, *Seara* etc., o susţinută activitate de cronicar contestatar, propunându-şi să spună totul fără înconjur, să dărâme de pe soclul lor false autorităţi ale Teatrului, să nu cruţe instituţii cu prestigiu întemeiat pe deşertăciune, autori cu (platformă, dar lipsiţi de valoare, în acelaşi timp, cronicarul îşi expune, în modul său nepedant, liber, ideile sale despre arta dramatica, şi arta spectacolului.

Într-un prim text, din 1911, O *încercare de teatru câmpenesc la Sinaia*, încă tânărul Arghezi, vorbind despre o reprezentare a *Ifigeniei din Aulida* într-un teatru în aer liber, pledează pentru un teatru patetic: „În locul unei tragedii mute, slujită de glasuri afectate şi mici, aş fi

preferat un teatru de coruri, fie şi greceşti, dar care să umple pădurea Sinaii de răsunet". Pe Arghezi îl fascinează spectacolul dezlănţuirii marilor pasiuni nobile sau oribile, dar furtunoase în desfăşurarea lor. Despre Ibsen, în care recunoaşte un dramaturg al violenţelor existenţei ce se confruntă cu valorile şi non-valorile morale, scrie întotdeauna cu o evlavie cutremurata… Ţi-e sufletul atât de tulburat de vârtejurile ce trec prin piesa grandiosului norvegian – îşi începe el o cronică la *Stâlpii societăţii* – încât găseşti cu greu, sosind acasă de la teatru însemnările inutile ce trebuie făcute pe hârtia cronica-ului-E ceva de biserică şi de zi de revoluţie mare în senzaţia cu care te-nfăţişezi condeiului şi liniştitelor călimări C) Aţi simţit vreodată la apropierea unui sentiment de inima noastră ca un contact cu tăişul unui cuţit afinat? Cugetarea lui Ibsen are pe sufletul nostru acest reflex vioi şi primejdios al lamelor lucii şi-l spintecă neted". Imaginile brutalizării sensibilităţii nu conţin chei pentru interpretarea textelor dramatice ibseniene, reprezintă în schimb, o proiecţie poetică pe o temă oferită de piesa dramaturgului. Asemenea proiecţii întâlnite adeseori în cronicile lui Arghezi, adevărate iepure lirice pe schemele dramatice oferite de piesele vizionate. E adevărat că nu sunt multe piesele de teatru care cuceresc adeziunea cronicarului. Fără rezerve este admiraţia sa pentru Caragiale. Trebuie să apropiem numele dramaturgului român de acela al numelui celui norvegian, cum o face şi Arghezi („Ne place să rostim laolaltă Caragiale şi Ibsen" – astfel îşi începe el o cronică la *Năpasta*), căci reflecţiile pe care le face pe marginea pieselor lui Caragiale, nu mai puţin decât acelea referitoare la teatrul ibsenian, sunt semnificative pentru viziunea surprinzător de gravă a poetului-cronicar dramatic asupra dramaturgiei. Într-adevăr, în tot ce admiră poetul *Cuvintelor potrivite*, el găseşte sensuri profunde, tâlcuiri ale destinului uman. Numai foarte rar şi târziu în cariera sa de cronicar al vieţii teatrale, Arghezi pare să se deschidă pentru înţelegerea şi savurarea estetică a artei teatrale ca joc. Este, desigur, mult prea plin de duh, are o prea fină percepţie a umorului, pentru ca să nu guste comicul caragialesc. Dar când notează, de pildă, impresiile sale pe marginea *Festivalului Caragiale* care a avut loc în 1912, cu puţin înainte de moartea dramaturgului, el priveşte – printre altele – O *scrisoare pierdută* printr-o prismă de o particulara gravitate dramatică. „*Scrisorea pierdută* – scrie el – ne-a întristat ca o dramă sumbră. Tipurile şi comicul ridicul care alcătuiesc piesa sunt fardurile

zglobii ale unei crâncene deziluzii (...) Sfârşitul *Scrisorii pierdute* e la un verdict al fatalităţii batjocoritoare".

Ceea ce pretinde Arghezi de la poeţii scenei (vom vedea că altele sunt aşteptările sale de la artiştii scenei) este o artă a cuvântului exploziv. Ideile sale despre teatru – nu deosebit de numeroase, nici alcătuind un corp Or, ganâc de teorii –, sunt foarte ferme în ce priveşte ritmul concentrarea particulară a verbului. Literatura şi teatru! utilizează aceleaşi materiale verbale. „Totuşi literatura i contemplativă şi descriptivă, se deosebeşte şi în ritmul şi în concentrarea ei de teatru, care înfrânge lenea cuvintelor, mai mult sau mai puţin accelerate însă supuse unui paralelism orizontal de repausuri inevitabil, trece dincolo de cuvinte, le sparge şi le face caduce, constituind situaţii, armonii biologice şi contraste superlativ asumate, într-un fel oarecare, teatrul este faţă de literatură ceea ce ar părea să fie versul faţă de proză" (*Teatru şi literatură*, 1925). Ideea este de o modernitate evidentă. Deşi Arghezi rămâne fidel literarităţii primordiale a teatrului, el înţelege că punctul de pornire ca şi limita teatrului este cuvântul, dar o altă modalitate a cuvântului decât aceea a prozei literare. Toate „tiparele verbale" au un cu totul alt conţinut, alte semnificaţii în limbajul dramatic, însăşi intuirea dramei ca *limbaj* reflectă orientarea unei condiţii diverse a discursului literar. Căci ceea ce produce – pentru Arghezi – mai evident scena este o activizare dramatică a cuvântului, „În teatru, cuvântul duce în caravane rapide soarta ideii, întortocheată de literatură. *Aprind* în teatru înseamnă *ard* şi *ard* înseamnă *consum* şi sfârşesc... Textul în teatru cuprinde în sine, adunată şi aglomerată, o viaţă, care are datoria să se concentreze exploziv în textul dialogat" (*id*). La puterea aceasta sporita a cuvântului scenic se adaugă o forţă a prezenţei umane. „Puterea textului, întovărăşită cu puterea actorului, realizează teatrul total" (*id*.). Dezvoltate, aceste intuiţii remarcabile ar fi putut conduce la o viziune asupra teatrului total, a teatrului ca dublă putere – textuală şi umană – viziune de pregnanţa aceleia a unui Antonin Artaud. Din nefericire, viaţa teatrală al cărei cronicar era nu-l îndemna pe Arghezi decât arareori spre meditaţii de această natură. Calitatea mediocră a spectacolelor incita mai curând verva pamfletarului. Tonul spectatorului-cronicar este de obicei acela zeflemisitor. Foarte rar articolul este elogios. Căci cronicarul care – conform măr-isirii sale – se duce la teatru ca să vadă „Partenonul, Tdiite şi Egiptul" vede *Lumină nouă* de Duiliu Zamfiescu *Păianjenul* lui

A. de Hertz, sau *Andrei Branişte* de Marin Simionescu-Râmniceanu. Nu revenim asupra savorilor artei pamfletarului, deşi aici – chiar când e vorba de *Cocoşul negru* al lui Victor Eftimiu sau de alte piese ale aceluiaşi – e de o deosebită intensitate. Nici măcar unor piese ca: *Hagi Tudose* de Delavrancea, *Poezia depărtării* de Duiliu Zamfirescu, *Durnoaia* de Mihail Sorbul, nu li se găseşte vreo virtute artistică. Exigenţă prea mare? În realitate, Arghezi judecă teatrul cu înaltele criterii pe care le aplică în cântarea artei poetice. La o asemenea judecată, prea puţine piese autohtone (şi traduse) rezistă. După două stagiuni de la începerea activităţii sale de cronicar, în 1913, el declară că s-a întărit în prima sa impresie referitoare la teatru şi că acesta i se pare „o simplă scamatorie" (*Cronica teatrală*, 1913). Mijloacele teatrale sunt iluzioniste, iar arta actorului ţine de – o magie a personalităţii. Cât priveşte „partea de literatură" din teatru aceasta este în funcţie „de inspiraţie şi sinceritate". Arghezi se gândeşte, când afirmă acestea, la arta spectacolului. Arta propriu-zis literară, opera dramatică se judecă, precum un sonet, „la citit". Judecată astfel, o piesă de Edmond Rostand sau Robert de Fiers sau George de Porto-Riche (amintim mărimi ale epocii) se dovedeşte drept ceea ce e. Rareori, i se întâmplă totuşi să vorbească despre Molière sau Shakespeare. Asemenea texte ne decepţionează de fiecare dată prin carenţele comentatorului. Arghezi nu e un exeget. Admiră ceea ce trebuie admirat dar şi – mai rar – unele lucrări de o tristă mediocritate (precum *Şarlatanul* lui I-Foldes). Ceea ce rămâne din această explorare a teatrului (în afara documentului ca atare, al unei reacţii personale) sunt: satira scenei, care uzează de toate armele de la ironia fină la batjocura cea mai grasă (de ex. A de Hertz: „este un amator de literatură, un cititor reproducător, un fonograf cu pantaloni" – *Bunicul Hertz*); regizarea unei scenete dramatice, un fel de piesă-pamflet, în jurul câte unui nume de autor sau actor. Sau chiar în jurul publicului de teatru, batjocorit fără cruţare. Sunt paginile cele mai încântătoare din masa mare a acestor texte argheziene. Astfel, de pildă, în locul unei analize a lui *Hamlet*, sau a reprezentaţiei (din 1912) a lui *Hamlet* la Bucureşti, cronicarul imaginează, pretextând fidelitatea obiectivă, o seară de spectacol cu *Hamlet* la Naţionalul bucureştean. Qteva fraze din textul mai amplu: „*Hamlet* e într-adevăr un vechi amic al bucures tenilor. El a fermecat întotdeauna… Cu *Contele de Monte-Cristo*, cu *Piticul de pe bulevard*, şi cu *Ocolul pământului în optzeci de zile*, Hamlet alcătuia un şir de

miracole care trebuiau neapărat cunoscute. Cine nu văzuse pe Hamlet trecea în uliţa lui de mitocan. De două ori se duceau la teatru – la Paşti şi la Crăciun, şi atunci trebuia, cel puţin o dată, să se reprezinte dacă nu *Curcanii* lui Ventura, cel puţin HamZeÉ-ul lui Shakespeare" (*Hamlet*).

Cu acelaşi umor ce deviază uneori în sarcasm sunt surprinse moravurile din „universul de chembrică, mucava şi maşini" (*Mărunţiş literar*), toate acele mizerii ale scenei ce fac grandoarea ei atât de rară, de excepţională. Pentru actor, literatura dramatică nu e, în genere, decât „un suc, o mâzgă generatoare pentru aptitudinile" (*id*.) proprii şi se pare că acela trebuie să fie actor bun „care pe soenă e un Hamlet admirabil, şi acasă e un dobitoc" (id,). Marile opere pretind actori pe măsură. De pildă, Ro*meo ş*i *Julieta c*are e „de o enervantă măreţie" şi ar trebui jucata de interpreţi geniali „dacă ne-am permite să credem că geniul poate să fie de ordin teatral". Ca şi în ce priveşte natura teatrului ca artă, esenţa artei interpretului pare să fie asociată de Arghezi cu violenţa. Virtuţilfl actoriceşti pe care le elogiază de obicei sunt de ordinu] forţei, al prezenţei pregnante scenice, al personalităţii ce se impune. Spectacolele care îl co*nving s*unt cele care îl violentează într-un fel sau altul. Do*mnul notar d*e Octa-vian Goga este „un strigăt şi un pumn de fior trântit într-un salon clorotic peste masa încărcată de bomboneri. Ea mulţumeşte ca o binecuvântată bătaie cu palme şi injurii virile într-un mediu prea binecunoscut (…) E o critică, şi orice critică este bună numai să doară. E o violenţa" (O*ctavian Goga:* Do*mnul notar),* în concluzie, ceea ce pretinde Arghezi de la autorii de teatru (şi de lactorii lor) este „să-şi îndrepte sforţările către un teatru de energie naţională, singurul teatru util şi potrivit cu timpurile noastre, şi să-i dea teatrului, în vederea evoluţiei mari a neamului românesc, înălţimea unei tribune de revoltă" (id.).

Arghezi scria cuvintele acestea în 1914. Ceva mai târziu îşi va tempera expresiile atunci când va vorbi despre. violenţele" scenei. Va pretinde o artă discretă, nediscursivă, nerevendicativă, influenţând sufletele în intimitatea lor, o artă mai naţională decât cinematograful, „întrucât ea operează cu text şi actori naţionali asupra unui public naţional" (*Note de teatru*, 1942). Acest teatru trebuie să fie „o academie de civilităţi, de conversaţii, de bune procedee" (*id*.). El este, totodată, un „şantier de cercetări în local închis (…) un laborator de experimente" (*id*.), căci „Teatrul e omul în ipoteze…" (*id*.).

Niciuna din aceste formule argheziene privind natura teatrului

nu par să fi jucat un rol determinant în orientarea producţiei dramatice proprii. Aceasta nu vrea să reprezinte un teatru al violenţei, decât în măsura în care scena poate violenta anumite moravuri statornicite, sau proiecta ridicolul dărâmător asupra unui personaj odios. Arghezi nu s-a folosit de scenă ca de un „şantier de cercetări", nici n-a instituit în teatru o „academie de civilităţi". Atât *Seringa* – satira medicilor cu arginţi care au „deviat medicina către tejghea", spre deosebire de cei fără arginţi –, cât şi micile *soties*, cum putem considera piesele: *Carac*, *Neguţătorul de ochelari*, *Interpretări la cleptomanie*, sunt mai curând expresia dramatizantă a unor umori satirice-pamfletare, decât creaţii dramatice în sensul revendicat de scriitor. Dacă în *Seringa* se poate observa îndelungata aplecare a scriitorului asupra textelor lui Molière, pe care l-a tradus în bună parte, medicii lui Molière fiind îndepărtaţii magiştri ai celor arghezieni, micile piese postume sunt mai originale, ele corespunzând unei orientări naturale a spiritului arghezian spre satira enormă şi umorul absurd. Astfel, *Carac* (publicat în *Manuscriptum*, VI, 1975, 1) e un „pamflet dialogat", al cărui erou eponim (caricatură se pare a lui Ca-racostea) se declară pe sine „angrenat într-un grotesc mecanic". Acest grotesc domină întreg mecanismul piesei care aminteşte ubnadele lui Jarry (*Ubu Roi* îi era binecunoscut lui Arghezi) ca şi piesele din prima manieră a lui Eugen Ionescu. Carac propune Primarului 34 de Mre-forme radicale", declară că nu e în stare să ucidă o muscă dar e gata, dacă i se porunceşte să scoată ochii cu acul la „100 de inşi pe zi" cu condiţia să i se dea legaţi bine, cere postul de director al Institutului de literatură din Caracia unde va lucra cu Caracii lui (ca şi Ubu cu ai săi Palotius). Declară: „Am o echipă de ajutoare, de o valoare aproape egală cu a mea şi cu competinţă de sterilitate genială. Puneţi-mă numai la lucru. Cât timp îmi daţi să ajung la un splendid faliment? Daţi-mi doi ani. Altul nu l-ar putea realiza nici în douăzeci". În cele din urmă se felicită că a realizat „reformele de bază".

Din nefericire, acolo unde Arghezi ne-ar fi putut da o mare operă dramatică, el s-a întrerupt prea curând, n-a perseverat, a tăcut. Nu avem, în ceea ce putem numi misterul, *Focul şi lumina*, (publicat în ediţia de *Scrieri* printre Versuri, ca şi fragmentul tradus din *Hamlet* şi un alt poem dialogat, *Dalila*), decât promisiunea fragmentară a unei lucrări poetic-dramatice. Ca şi vechile mistere, textul lui Arghezi are un sâmbure de taină, împărţirea vorbirii pe personaje denumite şi

definite după condiţia lor, dar de fapt anonime (Săteanul, Potcovarul, Rotarul, Diavolul, Vocea mare, O voce străină etc.), iar acţiunea implică o reprezentare parabolică a existenţei umane, surprinsă la o limită a ei. *Focul şi lumina* este un mister apocaliptic, de o stranie poezie în care vorba zemoasă, ţărănească, simplitatea unor caractere rurale abia schiţate prin locul lor în obşte, contrastează cu atmosfera misterioasă a sfâr-sitului lumii. Simboluri, din *Jedermann*, şi alte mistere noi, culte cu care se pot găsi analogii în textul arghezian, lipsesc aici. În schimb, misterul este mai pregnant prin chiar perturbarea, încetarea, imposibilitatea de a se petrece a unor acte mari şi simple ale vieţii cosmice, cotidiene. Lumina a dispărut, şi focul. Semne indescifrabile tulbură, înfricoşează. Naivitatea rostirilor şi caracte – rul final al celor spuse constituie un alt contrast delectabil, în tenebre, frig, flămânzi, sătenii se adună matică nici n-a fost destinată de el scenei.

Plastica sau Fascinaţia picturii

„La început e. ochiul" Pictură şi poezie Pasiunea naivităţii Formula falsificatoare Deliteraturizarea Stampe japoneze Arta ascetică Elada şi Bizanţul „Cristale rezumative" Stare de *muzicalitate Estetica urâtului* J3 rdncui transfigurării CwâtuZ Jut Lwcâiian * *„Urciorul"-model*

„La început e ochiul..." – aceste cuvinte argheziene care înlocuiesc „Cuvântul" sau „Fapta" originară prin organul văzului indică mai mult decât simplul ataşament al poetului la o anume perspectivă senzorială, indică o alegere fundamentală. Arghezi alege *ochiul* pentru că el însuşi cunoaşte o atracţie esenţială, o fascinaţie a vizualului. Desigur, atunci când scrie aceste cuvinte într-o tabletă intitulată *Desenul copiilor*, el se gândeşte, înainte de toate, la un anume primat psihologic al vizualităţii. Desenul primează asupra scrisului în ordine genetică. Deprinderea scrisului – consideră poetul – nu aduce copilului satisfacţia pe care i-o dă expresia grafică a afectelor, preocupărilor sale. Desenul este adevăratul alfabet al copilului. Acesta îi procură omului, la începuturile evoluţiei sale ca fiinţă expresivă, cele mai imediate şi permanente bucurii. Dar formula, „La început e ochiul 1, nu se referă doar la registrul psihologic al experienţelor infantile, sau la ordinea genetică a primelor faze expresive ale omenirii, ci constituie o teză de antropologie artistică. Deşi Arghezi nu dezvoltă pe planul speculaţiei ideea acestui primat al Ochiului, numeroase judecăţi de valoare, numeroase analize ale faptului artistic pornesc de la ea. O

asemenea judecată statuează supremaţia picturii în ordinea estetică a artelor. Pictura, pentru acest om al cuvântului, este superioară poeziei. Afirmaţie repetată adeseori în textele lui Tudor Arghezi. Repetiţie ce indica mai mult decât o umoare polemică pasageră, o pornire împotriva odios-iubitei arte slujită în fond cu statornica credinţă. Dacă totuşi scriitorul situează arta vizualităţii picturale deasupra artelor cuvântului, aceasta se datorează, pe de o parte, fascinaţiei amintite şi, pe de altă parte, unui mod particular poetului nostru de a proiecta prin prisma categoriilor picturale unele modalităţi ideale ale poeziei, într-un sens, deci, pictura este un concurent primejdios, o rivală fericită a poeziei, într-alt sens, pictura nu este decât o modalitate a Poeziei.

Ce conferă picturii demnitatea ei superlativă? Ce face ca pictura să fie, pentru acest literat, o limită ideală a poeziei? Pentru Arghezi nu este, „artă mai pură decât pictura" (*Cuvinte de pictură*). Textele argheziene nu revin asupra acestei teze. Totuşi, găsim în tabletele sale de cronicar plastic numeroase aluzii la valorile artei picturale, la ceea ce face ca pictura să fie mai apropiată decât literatura de un anume nisus esenţial al condiţiei umane, de un nisus spre inocenţă. Analizând mai de-aproape statutul arghezian al picturii, observăm că această artă cucereşte sufragiile poetului prin faptul că se oferă *instantaneu* aprehensiunii privitorului. „Pictura se povesteşte lin şi neted şi instantaneu". Pentru ceea ce cartea pretinde timp şi cazină spre a înfăţişa, pictura închipuie dintr-odată. „Nefericirea cărţilor, cea mai mare, este că trebuie citite. Tabloul a simplificat literatura şi arta, ideea şi efortul în rostire, iar pictorul, concentrat şi precis, ştie mult mai bine decât scriitorul să-şi ascundă durata gestiunii, care în cărţi are totuşi farmecul ei valoros". Aşadar, superioritatea picturii asupra literaturii rezidă în faptul că cea dintâi se povesteşte singură dintr-odată, se înfăţişează ochilor în totalitatea ei, pe când o carte, o operă literară trebuie urmărită în durată. Tipic argheziană această supremaţie a instantaneului, a unui *kairos* fericit şi total, asupra duratei. Dintre artele succesiunii (poezia, muzica) şi cele ale simultaneităţii (arhitectura, desenul, pictura, sculptura), Arghezi le preferă de departe pe cele din urmă. Înţelegem acum sensul uneia din tezele fundamentale ale poeticii sale, aceea privitoare la opera poetică văzuta ca un rezultat „concentrat, rotund". Arghezi ar dori o poezie creaţă într-un spaţiu punctual. El ar vrea să ofere poezii care, asemenea

fructelor, florilor sau picturilor să poată fi savurate în întregime, oarecum deodată. Adversar al duratei, el detestă succesiunea „momentelor" creaţiei ca şi a momentelor contemplării estetice. Desigur, există şi primejdii în această simultaneitate a percepţiei plastice. Tabloul, după poetul nostru, poate fi mai primejdios pentru artist decât cartea, căci, brusc, „el se poate scufunda definitiv în prăpastia unei singure clipe". Un tablou se oferă dintr-odată, dar, în acelaşi timp, se refuză dintr-odată. Eforturile literatului de a construi o operă în durată sunt răsplătite în durata. Şi totuşi, pictura mai mult decât literatura devine, în perspectivă argheziană, un „instrument cultural". Literatura farmecă şi educă în acelaşi timp. Biblia celor săraci cu duhul, în evul mediu al credinţei populare, erau, însuşi, icoanele din biserici. „Un desen e preferabil unei poezii, şi unei cărţi îi poţi da rândul, bucuros, după o pictură". Cosmogonia artistică este mult mai evidentă, apoi, în pictură. Artistul reface „fir cu fir universul". Fericită creaţie! pictorul nu cunoaşte „posomorârea literară, cazna şi frământul omului robit penei, cuvântului şi căldării cu cerneală". Arghezi care l-a cunoscut pe Luchian şi a învăţat de la acesta mai multe despre artă decât a învăţat de la vreun poet oarecare, are totuşi o viziune idilică, paradiziacă asupra creaţiei artistice picturale. După el, pictorul cântă, pe când scriitorul geme. Cel ce a asistat la patimile întru artă ale lui Luchian consideră totuşi creaţia pictorului o voluptate continuă. Drepturile pictorului la bucurie i se par lui Arghezi mai drepte şi mai mari decât cele ale scriitorului. De unde acest privilegiu al artistului plastic? De unde *uşurinţa* desenatorului de a surprinde prin linie şi culoare formele şi figurile firii? Poetului îi vine mai greu să transpună în cuvinte o floare decât desenatorului să o deseneze. „Linia şi culoarea le poate avea sub deget orişicine… ki (*Salonul oficial*). Iluzie a poetului care îşi închipuie arta pictorului drept o îndeletnicire firească, opusă trudei artificioase a cuvântătorului? Nu, desigur. Dar, pentru Arghezi, pictura este o artă a ingenuităţii, este însăşi creaţia naivă. Prin naivitate înţelegem o facere placentară firii originare. Pictorul reface universul pentru că el este mai aproape, prin arta lui. de Geneză şi de Creator. Tot ceea ce în cartea răspândită în sute şi mii de exemplare i se pare poetului trivial, dispare în tabloul din care nu există decât un singur exemplar. Pictura, ca şi universul, este unică, De aceea condiţia pictorului i se pare superioară aceleia a literatului. „E mai multă religie şi tinereţe într-un creion jecât într-o călimara" (*Expoziţia Petraşcu*).

Pictorii, chiar şi cei pe care îi hulește, îi apar idealişti, entuziaşti, având personalităţi mai distincte, intelectualităţi mai selecte, slujind arta mai liber şi mai sincer. Desigur, nu toţi pictorii consideră arta ca un sacerdoţiu. Arghezi îi biciuieşte pe cei ce transformă pictura într-un negoţ. Totuşi, numai pictorul are privilegiul de a se învălui în anonimatul formelor infinite; numai pictorul cunoaşte o linişte de zeu păgân, optimist în creaţia sa copilărească. „Pictorul rămâne pictor de-a pururi şi pururea el". Înţelegem că Arghezi s-ar fi vrut pictor. Aceasta nu înseamnă că ar fi jinduit la meşteşugul pictorului, ci că – mai adânc decât tehnica „lesnicioasă" – îl atrăgea° artă a începuturilor artei. El vedea în pictură un asemenea contact nemijlocit cu creaţia dintâi. De aceea vedea în pictură o „natură nudă şi primejduită" (*Cuvinte de pictură*).

Considerăm tot atât de profundă această formulă definitorie arghezian ă ca şi cuvintele lui Hölderlin asupra poeziei. Pentru poetul german, poezia era, în acelaşi timp, cea mai nevinovată dintre întreprinderile omului, şi cea mai primejduită dintre acestea. A „două natură", pictura este de o ingenuitate infailibilă. Cei mai buni pictori i se par lui Arghezi cei care au izbutit să se întoarcă, uitând tot ce au învăţat în linie, în formă, în compoziţie şi culoare, la un stadiu de *copilărie*, neştiutoare de raportările complexe ale artei lor la viaţă. „Credinţa naivităţii nu dă greş" (*Desenul copiilor*). El recomandă pictorilor şi firește poeţilor o adevărată *pasiune a naivităţii*. Sculptura i se pare o artă a pietrarului ce gândeşte, lucrează de-a dreptul în piatră. Decepţie, atunci când văzând pe sculptor la lucru cu compasul, cu ipsosul, cu macheta şi cu toate angaralele întreprinderii sale „artistice", înţelege că granitul se studiază întâi în lut. Dar şi aşa arta plastică i se pare infinit mai ingenuă decât aceea a cuvântului.

Exigenţă ce aparţine naturii, într-adevăr, „Maica Natura" este exigentă până la tragedie. Ea este cea care pretinde simplicitatea adevărului rostit de-a dreptul. „Maica Natura e revoluţionară". Acest revoluţionarism al ei rezidă în subversiunea oricărei norme, a oricărui canon. Firește, aceasta nu înseamnă că Arghezi ar reduce arta picturii la o artă a reflectării simple. Deşi el îndeamnă pictorul să părăsească orice discurs teoretic şi să lucreze în câmp la o floare, nu identifică natura cu un simplu model de atelier, nici nu degradează creaţia artistică la un simplu exerciţiu scolastic al reprezentării, îndemnul de a studia o floare ca şi acela de a se lăsa informat de un „pătrunjel",

documentat de o „cioară", inspirat de un „broscoi", ademenit de o „lăcustă", toată această propedeutică a naturii nu se propune decât ca o identificare de fiinţă şi nu ca o reproducere a unui model prealabil. Pictura nu trebuie repetată în formele ei, ci în modul ei de a le crea. Şi aici putem observa o superioritate a condiţiei pictorului. Acesta îşi ia drept model universul tocmai pentru că arta sa este, în mod esenţial, cosmogonică. Mai mult decât atât, pictura este o antropogonie. Astfel, Pallady „şi-a extras personalitatea şi şi-a formulat-o în răbdarea şi liniştea solemnă a naturii" (*Expoziţia de pictură Theodor Pallady*). Prin pictură, Artistul *face* lumea şi *se* face pe sine. Ingenuitatea creaţiei plastice nu elimină nicidecum, din această facere, inteligenţa creatoare. Deşi nimic, pentru Arghezi, nu este mai primejdios decât o „tiranie a inteligenţei", totuşi ochiul pictorului trebuie să fie informat prin inteligenţă. Acea tiranie o cunoaşte mult mai curând scriitorul, fiinţă adeseori prea-cerebrală. Ca şi Leonardo, Arghezi consideră desenul o artă mentală. Ea este, pentru el, o „inteligenţă". Desenul precizează noţiunile, slujeşte claritatea, sporeşte suprafaţa activităţii intelectuale. Ea reflectă mai din plin inteligenţa umană decât semnele, de o clară plasticitate spirituală, ale alfabetului latin. Inteligenţa astfel preconizată nu rezidă în aplicarea unor. formule abstracte. Inteligenţa argheziană este ea însăşi organică. Tocmai în acest punct în care repulsia faţă de norme, faţă de regulile abstracte se conjugă cu aspiraţia spre puritatea unei arte abstracte, descoperim un nod ideatic revelator al esteticii sale. Printr-o analiză a artei aceluiaşi Pallady, poetul în ipostaza cronicarului plastic reflectează asupra unui asemenea loc în care se încrucişează non-cerebralul cu abstractul. Este „o răspântie în care sfârşesc regulile, principiile, idealurile şi însăşi personalitatea pipăită: un Paradis, o margine de unde începe existenţa în diagonală, în filigran, şi unde călătorul de sensibilităţi, ascetul, trebuie să se simtă în analogii sufleteşti cu alpinistul intrat hi munţi" (*Theodor Pallady*). În această zonă a purităţilor finale, în spaţiul paradiziac al abstracţiilor nespeculative, scriitorul pătrunde foarte greu sau, poate, niciodată. Căci, trebuie să-ţi părăseşti alfabetul şi sintaxa pentru a ajunge la o asemenea despuiere ideală. Un Luchian, un Pallady, un Brâncuşi au realizat-o, nu şi poeţii – după ştirea lui

Arghezi.

Dar, de cele mai multe ori, în pictură ca şi în literatură „formula ţine loc de individualitate" (id.). Cultura de formule este unul din

monştrii estetici pe care Arghezi îi abhoră. Această cultură trebuie lepădată ca tot ce îngrădeşte şi falsifică. Aici este, credem, una din sursele an ţi-avangardismului arghezian. Nu s-ar putea spune că teoriile Avangardei nu l-au atras niciodată. Într-un articol închinat lui Pascin, poetul mărturiseşte că în anii tinereţei sale, s-a lăsat sedus de „teoriile mişcării" mai mult decât de mişcarea însăşi a novatorilor artei din primele decenii ale secolului nostru. Dar în curând interesul şi mai ales adeziunea se vor spulbera. Arghezi se declară un adversar al esteticii intelectualiste, avangardiste. Gândindu-se evident la cubism, el crede că în anul 1913 acel „intelectualism de răzvrătire" care preconiza o „estetică a picioarelor în sus" s-a încheiat. A face ca totul să purceadă dintr-un raţionament şi câteva teoreme este, pentru el, o primejdioasă erezie. Atunci când tinerii constructivişti de la revista *Integral* îl vor elogia, el le va răspunde printr-o scrisoare deschisă cu titlul *Ce trebuie să ştie un june la patruzeci şi cinci de ani*, răspuns ironic, duş rece peste fervoarea entuziastă a mai tinerilor discipoli, în lumea integraliştilor-constructivişti „totul devine posibil", şi ca atare arta va eşua pe plaja aridă a unei absurdităţi totale. Acesta este, după Arghezi, sfârşitul intelectualismului sentenţios. De asemenea, libertatea avangardistă se transformă în sclavie. Or, nicăieri nu este mai tentat artistul de sclavie ca în pictură. Sclavie a abstracţiei, sclavie a retoricii, a naturii, a artificiului, şi, una dintre cele mai grave sclavii, aceea a literaturii, într-un manifest arghezian conţinând expresia idiosincraziilor poetului, imperativul dintâi ar fi, fără îndoială, următorul: „Din literatură şi din pictură, jos literatura" (*O altă expoziţie*). Un Arghezi avangardist ar fi luptat pentru délitera turizarea artelor. Omul cuvântului detesta, cum ştim, „cuvântarea". Literatul ar fi vrut să suprime literele; vorbitorul limbuţia, declamaţia, poetul care nu refuza o artă discursivă era, pe planul profund al esteticii sale, antiretoric. Pictura ca şi literatura îşi are limbuţii ei. Formele şi culorile pot fi declamatorii ca şi cuvintele… Când clamează împotriva „flaşnetarilor şi zarzavagiilor artei", împotriva „artei murdărite" prin introducerea sloganurilor retorice, când vituperează împotriva cafenelei literare a Capsei ca loc născător de vorbărie artistică, cronicarul plastic îşi îndreaptă diatriba doar împotriva unor forme superficiale ale unui rău mai profund. Acest râu rezidă în substituirea artei, a oricărei arte, printr-o literatură care de fapt este o antiliteratură. Această literatură care stârneşte pornirea iconoclastă a

lui Arghezi este ceea ce am putea numi o literatură căzută în sclavia literaturii. O literatură a subiectelor literare, a formelor literare, a convenţiilor literare. Or: „nicio artă nu are nevoie de ceea ce se cheamă subiecte…”. Tot astfel, nicio artă nu are nevoie de literaturizarea materiilor ei. S-ar putea spune că, în ochii acestui literat, literarul constituie o limită non-artistică a oricărei arte.

Dacă aceasta reprezintă non-arta, în viziunea argheziană asupra picturii, în ce anume rezidă reuşita artistică? Fireşte, în „lipsa de subiect precis, de episod”. Neantizarea narativului, a literalului în genere constituie în artă „un pisc şi cel mai dificil de ajuns…” (*Luchian*). Aceasta nu înseamnă că un anume ton sufletesc de povestire şi de aduceri-aminte nu găseşte graţie în faţa cronicarului plastic. Tablourile lui Pallady reflectă un asemenea ton sufletesc. Pictura care îl seduce pe poetul nostru este aceea în care o visare copilăroasă se aliază cu luciditatea cugetării. Pictorul pe care îl preţuieşte este cel care ştie să păstreze o lumină, îndeobşte pierdută, a ochilor copilului, îndemnul său, atunci când cronica devine exortativă, trimite mereu spre liniştea meditaţiei şi a meşteşugului. Linişte pe care, semnificativ, le găseşte mai degrabă în arta extrem-orientală decât în aceea europeană. Credem că arta japoneză a exercitat asupra viziunii argheziene o înrâurire mai profundă decât aceea de care el însuşi, poetul, era conştient. Probabil că el nu cunoştea sau cunoştea prea puţin poezia japoneză. În schimb, este incontestabilă cunoaşterea stampelor, a picturii japoneze, în tableta *între ceai şi fricţiune* citim câteva reflecţii fine asupra artei nipone. Aceasta este opusă, ca un model ideal, celei europene. Dacă europeanul pleacă de la om şi se întoarce tot la el prin „încondeierile” lui orgolioase, fiind „fotograf din instinct”, japonezul „face vrabia mai mare decât omul redus la piţigoi…” aceasta nu înseamnă doar o umilire a condiţiei umane, „în gravura ei colibriul e personalitatea peisajului generalizat şi antidescriptiv, şi peisajul nu trăieşte pentru el, ca în tablourile noastre, construite logic şi armonizat, ci pentru o singură frunză”. Europeanul sofisticat falsifică universul şi se falsifică pe sine. El nu poate scăpa de obsesia operei în arta lui. Uniformitate, criterii, puncte de vedere, perspectivă şi proporţie sunt doar câteva din categoriile la care se rezumă arta lui. Instrumentul distruge artisticul. Orientul extrem arghezian este apropiat celui elin. Dacă iconografia greacă e mai adevărata decât „pictura carnaţiilor satisfăcute” ale Renaşterii

occidentale, tot astfel simplicitatea japoneză elimină total literaturizarea ca şi orice altă sclavie a artisticului.

Estetica plastică argheziană nu este lipsită de relaţii cu această „Japonie" artistică ideală. Macedonski, a cărui „Japonie" n-a fost încă explorată mai de-aproape, nu este probabil străin de această propensiune a discipolului său infidel. Descoperind arta japoneză, acesta din urmă se descoperă întrucâtva pe sine. El polemizează cu arta europeană, folosindu-se de argumentele estetice pe care i le oferă arta extrem-orientală. Ceea ce îl seduce în arta niponă este, mai presus de orice, comunicarea pe care aceasta o realizează între natură şi artificiul artistic. Templul se contopeşte cu pădurea, care pătrunde în templu. Pădurea pătrunde în casă, prin toţi arborii săi, prin toate florile sale. Firea toată devine un rezervor inepuizabil în care mişună miriade de mici forme vii. La viaţa intimă a japonezului participă o întreagă viaţă colcăitoare a lumii înconjurătoare. Artistul nipon introduce natura în arta lui descoperind-o în *ea*, stilizând natura. Stilizarea îi permite să-şi pună ştiinţa artistică în slujba unui imaginar nelimitat. Stilul îi permite să închidă în rigorile unor forme pure, geometrice, o întreagă natură complexă, transpusă şi recompusă. Nu logica este cea care dirijează artefactul artistic. Peisajul, în tablourile europene, este construit logic şi armonic. Acest peisaj la japonezi, nu trăieşte pentru el, ci pentru „o singură frunză". Când examinezi topografia picturală europeană, o descoperi – după Arghezi – falsificată. Liniile, perspectivele sunt întortocheate abstract. Nu tot astfel în peisajul stilizat al stămpelor japoneze. Este specific esteticii argheziene modul în care e asociată Elada cu Japonia în elogiul imaginarului stilizat. Ca şi în Grecia, toate feţele cosmosului par să fie adunate într-un spaţiu redus. Ca şi în Grecia, o lumină cosmică înalţă obiectele mici la o demnitate particulară. Ambele arte plastice sunt ascetice. Pictura bizantină, iconografia veche a ceramicii eline, stampele japoneze sunt, deopotrivă, opuse exuberanţei naturiste a picturii occidentale, înţelegere a valorii detaliului, stilizare a emoţiei, sensibilitate stăpână pe sine, ingenuitate păstrată în pofida meşteşugului rafinat, raportare a lucrurilor la univers şi la microcosmul uman, simplitate a ochiului, depersonalizare, reducere la miniatural, toate acestea şi altele încă sunt titlurile de glorie ale artei extrem-orientale, în perspectiva argheziană. Ne puteon întreba, chiar, dacă viziunea poetică argheziană nu-şi datoreşte unele coordonate

fundamentale acestei perspective estetice. Nu ne gândim, firește, la o influență directă a artei japoneze, ci la o corespondență cu aceasta. Poate, mai exact, Arghezi atribuie artei nipone unele din atributele estetice esențiale ale propriei viziuni, însuși statutul artei, așa cum îl preconizează poetul, nu este acela al dispreţului faţă de „operă", faţa de cultul orgolios al „capodoperei"» faţă de Artă ca obsesie a creatorului? Natura centrată asupra omului, călătoria descriptiva, proza nesfârşită şi monotonă care dă în literatură romanul şi în pictură peisajul, sunt detestate cordial de el ca şi de pictorii japonezi. Cât de „japoneză" este o formulă precum aceea prin care Arghezi defineşte nudul pictural: „Un spate de femeie, dezvelit până la şolduri, e un cristal" (*Francisc Sirato*) *l* Ceea ce în pictura ultimului Tonitza, ori în aceea a lui Francisc Sirato îl atrage pe Arghezi este maniera sintetizatoare, apropiată de aceea a desenatorilor japonezi, maniera „cristalelor rezumative". Tot astfel, acel *nu* hotărât exprimat în ce priveşte estetica falsă a fotografiei. Portretul arghezian, cum am văzut, nu se subsumează niciodată imperativului identităţii absolute cu obiectul. Pictura imitatoare a unui Spaethe, pictor al Curţii, îl umple de scârbă. Şi apoi, occidentul pare a fi neglijat, în raportarea obsesivă a tuturor lucrurilor la om, lucrurile aflate aproape de ochiul nostru, la îndemâna membrelor noastre, obiecte mărunte ale percepţiei imediate. Or, tocmai pe acestea le observă cu un interes pururi treaz ochiul arghezian. Poetul „boabei şi al fărâmei" scrutează microcosmurile cu aceeaşi privire răbdătoare şi perspicace, pururi însetată de a sesiza infinitezimalul, plină de fervoare pentru acea lume aparent neînsemnată, ca şi maeştrii stampelor japoneze. Asemenea acestora, el meditează asupra măruntelor anecdote, asupra concertelor foşnitoare ale grădinii sale. El surprinde lumea întreagă în tremurul ei cel mai umil. Pitorescul, ca o „snoavă a ochiului", îi repugna, dar îl şi seduce sub perspectiva microcosmosului revelat în cristalul rezumativ. Ca şi artistul japonez, poetul român s-a lăsat târât de o anume insidioasă turnură ironică a spiritului sesizând schemele caricaturale ale micului univers în rotire continuă, în această mişcare continuă din jurul japonezilor, în aceste minuscule grădini înflorite pe care niponul le cultivă în stampele sale cu o pasiune neliniştită, poetul nostru descoperea acea *stare de muzicalitate* pe care o va căuta în tablourile pictorilor săi favoriţi, ca şi! a propria sa artă. Ochiul şi urechea se cuvin asociate în creaţia pictorului ca şi poetului, „în tot

ochiul stă la pândă o ureche, după cum în toată urechea clipeşte un ochi…" (*iser*). Prin cuvintele acestea nu se preconizează sinestezia estetică, o confuzie a simţurilor. Arghezi nu este tributarul esteticii simboliste, a artelor tinzând spre o stare supremă de muzică. Acea *stare de muzicalitate* este echivalentul transfigurării materiei artistice, dublă transpunere a concretului în abstract pe linia celor două simţuri principale. Estetica argheziană a transfigurării se autorizează de la o estetică extrem-orientală a transpunerii naturii urât-frumoase în forme geometrice, stilizate în cristale pure.

Plasticienii preferaţi ai poetului sunt aceia care practica în creaţia lor o asemenea estetică. Opera lui Brâncuşi, îndeosebi, aparţine – după opinia lui Arghezi – acelei categorii particulare a frumosului care „pare comunului urî la" («*Tinerimea artistică*»: *Expoziţie*). Opera marelui meşteşugar îi aminteşte Sfintele scripturi „neîntrecute ca frumuseţe literară, unde se vorbeşte de curvie, de stricăciune şi de boalele secrete, cu un sens de superioara frumuseţe" (*id*.), în apologia acestui „urât-frumos" Arghezi îşi apără, de fapt, propria poziţie estetică. El ştie că o asemenea artă poetică e rebarbativă.

Estetica acestui „urât-frumos", a acestui „urât admirabil" aparţine atât mentalităţii arhaice cât şi aceleia a unui „intelect excepţional de uman şi de rafinat" (*id*.). Transfigurarea artistică operează în spaţiul acestui frumos ambiguu. Opera lui Brâncuşi i se pare lui Arghezi un model exemplar al unei asemenea estetici a urâtului. Neînţelegerea pe care un anume public, îndeosebi al oficialităţilor româneşti din preajma primului război mondial a manifestat-o faţă de creaţia lui Brâncuşi este semnificativă pentru nereceptivitatea la o asemenea estetică. Noţiunea de frumos este la cei mai mulţi exterioară. „Nu place tabloul, place culoarea; place uşurinţa culorii. Iată de ce în istoria artelor atâţi artişti superficiali, scriitori de verbiaj, pictori de îmbrăcăminte, poeţi decibeli, muzicanţi de puf şi păienjeniş – au trecut de mari" (*id*.). Ştiinţă infuză a naturii, frumoasă nu în sensul unei estetici derivate, „din alcov şi din odaia de toaletă", taina pe care o descoperă învăţatul şi o presimte artistul este aceea a transfigurării aorgicului în organic. Brâncuşi a posedat această taină pe care o revelează în sculptura sa. Stilul apare într-o asemenea transparenţă a materiei, într-o transparenţă psihologică în cazul portretului. Cel care clama în testamentul său estetic: „Făcui din zdrenţe muguri şi coroane" elogiază „stilul jerpelit şi de zdreanţă" al

unui pictor precum Drăguţescu. Şi transfigurarea începe prin răsturnarea canoanelor, a regulilor ce vor să producă infailibil corpuri glorioase. Elogiile pe care Arghezi le aduce unor pictori precum Camil Ressu, Pallady, Petraşcu şi mai ales Luchian urmează toate linia directoare a acestei estetici a transfigurării. Niciunul din aceşti maeştri ai picturii româneşti nu a cedat ispitei literaturizării, niciunul nu a plătit tribut convenţiilor, niciunul nu a cunoscut nefericitul refugiu al mediocrităţii în tertipul „aşa l-am văzut", îndeobşte, laudele lui Arghezi se îndreaptă, în articolele pe care le consacră acestor pictori, spre evidenţierea unor asemenea virtuţi. Pe Camil Ressu îl recunoaşte de la prima ochire, când acesta era încă un începător. La Pallady remarcă cu subtilitate o „vesperalitate de suflet", îl va urmări apoi, îndelung, cum „creşte în diversiune, în mâzgă, în vesperaţie şi în proporţii" (*Theodor Pallady*). De-ajuns de ciudat, deşi explicabil, Nicolae Petraşcu nu-l va atrage niciodată. Toate culorile lui i se par că purced din negru. Or, poetul cronicar detestă „cultura vaxului". Admiră în schimb francheţea naturii lui Dărăscu. Dar cel care îl cucereşte de la început şi pentru totdeauna, singurul artist pentru care întreţine un cult plin de fervoare, integral, cel care mai mult decât alţi plasticieni ori poeţi a înrâurit sensibilitatea sa este Luchian.

Arghezi îi înalţă lui Luchian ceea ce am putea numi un paraclis, într-adevăr, termenii pe care îi foloseşte atunci când vorbeşte despre acela căruia i-a fost „prieten şi învăţăcel" sunt îndeobşte cultici. Orice ironie, orice sarcasm al polemistului ireductibil încetează în preajma pictorului. Acesta îi apare, precum nimeni altul, o fiinţă supraumană. „Luchian e mai mult decât un pictor, şi în viziunea lui blajină şi imaterială sunt accentele şi sclipirile vederii naţiei, ale unui om care e mai mult decât omul" (*Luchian*). Arghezi adoră, cu adoraţia credincio –, silor, omul Luchian; el admiră, cu fervoarea discipolilor, artistul Luchian. Candoarea artistului egalează în dimensiuni tragica mizerie a omului. Analogiile în care îl încadrează, prin care îl defineşte pe Luchian sunt adevărate metafore ale exaltării. Pictorul îi apare ca un un „ostatec al lui Dumnezeu", ca un „prizonier al vieţii". Soarta tragică a artistului este aceea a unui „Prometeu crucificat". Dacă viaţa lui a fost „o liturghie", tot astfel opera o „penitenţă a lucrului pictural" (*Ştefan Luchian şi despre morţi*). Creaţia aceluia care stătea în faţa şevaletului ca în faţa unui „iconostas", nu poate fi asemuită decât cu aceea a unui Pascal. Virtuţile lui sunt smerenia, naivitatea, speranţa în ciuda

oricărei tragedii. În repetate rânduri, Arghezi va nara scena înduioşătoare a vizitei nocturne pe care i-o face George Enescu lui Ştefan Luchian. Ca în *Fioretti* mica legendă pioasă este povestită cu gingăşie şi tremur al vocii. Toate acestea indica o admiraţie pioasă, o prosternare în inimă şi cuget în faţa mult încercatului erou al penelului. Dar mai este, în afara acestei adeziuni, o comunicare simpatetică pe care geniul arghezian o trăieşte cu geniul pictorului de „muşamale". Este destul de greu să distingi între rolul de model suveran pe care îl joacă în economia spirituală argheziană chipul şi arta pictorului, pe de-o parte, şi pe de altă parte proiecţia în acel chip a unor idealuri spirituale, etice şi estetice, tipic argheziene. Dar Luchian-ul lui Arghezi cât îi aparţine pictorului şi cât lui Arghezi este greu de hotărât. Fapt e că în legătură cu marele său magistru, mai tânărul poet a intuit ceva din condiţia abisală a artistului cât şi a propriei sale arte. Cât de argheziană este acea reflexie pe care poetul pare că o deduce din prestigiile artei lui Luchian: „Luchian a dat prestigiu tuturor lucrurilor desconsiderate. Dacă mijloacele lui sunt îmbelşugate şi fertilizate de o fire darnică în nesaţiu, pretextele lui de a scoate viaţă din pânză şi vopsea sunt în genere neînsemnate. Luchian lucrează pentru că îi place să lucreze, indiferent de-i cade sub pensulă sau creion, un colţ de stradă, o femeie pe gânduri, un interior. Toate acestea n-au frici o însemnătate şi sunt mai mult nişte puncte concrete pe care ochiul se odihneşte în vreme ca imaginile se multiplică şi se nasc una dintr-alta, fireşte, fără motiv, ca horbota circulară a undelor line" (*Luchian*). Semne ale esteticii argheziene sunt „descoperite" sau proiectate în creaţia exemplară a idolului venerat. Astfel: transfigurarea *neînsemnatului*, utilizarea „indiferentă" a subiectului, a materiei umile. Umilinţa şi destoinicia meşteşugarului înlocuiesc orgoliul Creatorului („Ştefan Luchian a lucrat cu o cuminţenie şi sfială de ceasornicar, la florile lui"). Minusculul, miniaturalul sunt propovăduite prin exemplul artei picturale a hn Luchian: atât pe planul sensibilităţii („a râs de bucurii mici şi a gemut la durerile mici…") cât şi pe acela al viziunii („Toată viaţa noastră e mică, din pricina secundei care o zămisleşte şi o sfidează. Veacurile ne împroaşcă, din înălţimea lor abstractă, cu nisip").

Rămâne, totuşi, ca şi în orişice iubire, o urmă de mister în cultul ardent pe care îl întreţine Arghezi faţă de Ştefan Luchian. Dincolo de orice altă explicaţie rămâne identificarea, în chipul pictorului, a omului

ca neant al existenţei, cu Creatorul ca existenţă superlativă. Acel monstru sacru arghezian nu a *făcut* artă, ci a fost arta însăşi. Tocmai în pictură, consideră Arghezi, este „cel mai lesne să faci ceva, şi cel mai greu să fii cineva" («*Salonul oficial*»). Text capital: în artă, nu *facerea*, acel *poie în* al anticilor este esenţial, ci *existenţa* întru. artă. Firește, nu existenţa „artistă", o anume anecdotică stilizată a vieţii este importantă. Experienţa artistică este exerciţiu ontic şi nu un simplu artefact – am putea spune în termenii unei estetici pedante. Şi fără să abdice în faţa vreunui trăirism ideologic, poetul nostru face apologia artei ca trăire. Chiar pictura îl subjugă pentru că, după el: „În niciun meşteşug artistic viaţa nu-i atât de trăită, unde convenţiile şi artificiile mai mici lasă loc mai mare senzaţiei de existenţă" (*Pensula cu flori*). Cronicar plastic, cercetând cu luare aminte expoziţiile de artă (îndeosebi în prima perioadă a vieţii sale active), Arghezi caută şi descoperă cu frenezie temperamente, personalităţi, precum aceea a lui Luchian. Arta ca trăire îl interesează chiar şi sub specia bizară, uşor dubioasă, a experienţelor unui amator de artă precum Bogdan-Piteşti. Numele acestui personaj ciudat şi contradictoriu i se pare strâns legat de frământările, de elanurile ceasului decisiv al paletei româneşti. Arta, şi îndeosebi pictura, este elan vital. Arta, pentru Arghezi, cronicarul plastic, e exuberantă tinereţe. Portretul artistului în tinereţe nu se poate desena decât contemplând cu o fervoare proaspătă tablourile lui Ressu, Iser, Luchian, Pallady, Dărăscu.

Contactul prelungit cu poezia lui Arghezi şi explorarea valenţelor ei plastice şi muzicale ne fac să vedem uneori în acest artist un plastician rătăcit în arta cuvântului. Voluptatea materiei, a lutului, printre altele, ca şi a culorilor, fascinaţia formelor în spaţiu sunt doar unele simptome care indică o *forma mentis* a artistului plastic, pictor, sau sculptor. În articolul său' difamator – *Poetica domnului Arghezi* – Ion Barbu observa cu justeţe, deşi cu acrimonie, ceea ce am putea denumi o voluptate a mâinilor plăs-muitoare la Arghezi. Îndemânarea, meşteşugul manual transpus în ordinea verbală caracterizau poetul nostru. Domnul Arghezi face poezii cu inocenta aplicaţiei spre migală a unui ceasornicar. Câte o dată trece şi la bardă. U poartă ţărănească în vopseli târgoveţe ia fiinţa". Punând de o parte doza de ironie din aceste rânduri, rămâne ideea unei aplicaţii a poetului spre procedeele artei plastice. Orice artist introduce în arta sa procedee sau formule ale unei alte arte. Muzica – din timpul triumfului esteticii simboliste – se

bucura de acest privilegiu Arghezi preferă să se închipuie sculptor sau olar. Modelul sau şi-l caută în „urcioare".

Ars poetica

Arta poetică subordonată creaţiei Repudierea criticii Critica *o artă posibilă* Cartezianism *baudelaire-ian*, *organicism arghezian* ntiauangardism *şi avangardism latent*, malgré-lui Proteism *arghezian*

— \-Testament e *Transfigurare estetică Revelare poetică* j

Ce e Poezia? *Déliteraturizarea poeziei Poezia e fiinţă*

Naivitatea *poeziei* Poezia eroanafie a *firii*.

„Umbra vieţii" Negativul poetic Poezie şi proză *Viziune organicistă şi geometrică Poezie şi versificaţie „Poezia corsetată"* Pier şi foc *Poezie pură*? Estetica *tăcerii* Carta *poetului-meşteşugar 9A.rghezi şi poezia modernă* Condifta *poetului* Etos ai muncii literare Poetica *rodului*

Arta poetică argheziană este subsecventă creaţiei. Gestul meşteşugarului primează; ideea urmează actului. Conse-cuţia timpurilor este mai complicată, firește, decât o asemenea schemă simplă. Dar, e cert că, în acest secol al teoretizărilor diverse, al disputelor ideologice în perimetrul artei, secol în care până şi iconoclaştii culturii au fost mai presus de toate teoreticieni ai subversiunii sau revoltei, una dintre cele mai înalte conştiinţe lirice ale timpului a urmărit cu suspicioasă neîncredere orice elucubraţie teoretică privitoare la poezie sau la artă în general, întreartă şi critica, „artei raportul este, pentru această conştâmţa, „ace La al subordorănii: „Arta merge şi critica se ţine după ea. Critica aparţine unui resort sufletesc inferior". Arghezi face această declaraţie împreambulul la o serie de cronici plastice (*Expoziţia societăţii „Tinerimea artistică"*). Dar, adevărul este că – atât pe tărâimil plasticii cât şi pe acela al poeziei, ori al teatrului – poetul nostru îşi expune, în numeroase texte, reflecţiile sale teoretice. Criticul dintr-însul putea să dispreţuiască această îndeletnicire, nu să şi renunţe la ea. O zeflemiseşte necontenit şi o practică fără încetare. O tabletă – Critica – publicată în 1933 este atroce: cele trei specii ale criticii profesionale – cea a tălmăcirii, cea a degustării, cea a desfiinţării – sunt toate repudiate cu vehemenţă. Criticul e un personaj palid, intelectualizat, practicând o „sinistră profesie" vicioasă, supus unor teribile refulări. Un sfert de veac mai târziu în tableta To-*nitza* din 1956, critica rămâne tot „fudulie salonardă", ori „simptomul unui rataj literar", atunci când nivelul ei

nu-l egalează pe acela al operei. Dar cum să-l egaleze când nu este cronică – literară, teatrală, plastică – în care să nu se amestece pedantismul, dogmatismul sistematizator, didacticismul autoritar? Numai atunci când e expresie directă a unei trăiri ea are o valoare… literara». „În impresii stă toată literatura, şi dacă viaţa e în stare să le stârnească, literatura, la rândul ei, care-i o acţiune de viaţă, provoacă impresii, ca tot mobilierul naturii" („*Tinerimea artistică*": *Expoziţie*). Critica, reflecţia asupra artei, a poeziei devine – filtrată prin impresia unui artist, a unui poet – artă sau poezie. Şi aceasta, prin transfigurarea faptului de artă sau a faptului de poezie în fapte de *natură* trăită. Critica devine artă nu numai prin expresie, prin stil, ci prin inspiraţie divinatorie: „Tăria unui critic trebuie să fie de esenţă astrologică şi inspirată" (*Un bilanţ literar*). Dar nihilismul subteran arghezian răstoarnă uneori întreg eşafodajul atributelor pozitive ale meditaţiei asupra artei, a poeziei. Astfel odată, poetul şi cronicarul excedat exclamă: „Critica în sine nu înseamnă nimic11 (*Expoziţia societăţii „Tinerimea artistică"*). Ea poate uneori să lămurească unele obscurităţi, instruind cititorii, folosind deci celor neiniţiaţi, niciodată artiştilor; când „ajunge să intereseze, este pentru că e bine scrisă, nu pentru că e critică" (*id*.). A vorbi despre poezie este, pentru poetul nostru, acelaşi lucru ca şi a vorbi despre tablouri, despre jivine sau pietre. Câteva date concrete şi restul elucubraţieteorie, fantezie sau reflecţie. Arta poetica poate Tnformă lectura nu determina creaţia. Când e *bine scrisă* devine literatură, Arta poetică este deci tot poezie – nereuşită de cele mai multe ori, reuşită din jeând în când. Poezie gratuită, ineficientă, făcui, după cum „cristalele nu-şi schimbă tradiţiile pentru că un mineralog J/b le-a studiat, tot aşa arta nu devine mai bună „pentru că un domn cu creier o trece prin cerneală" (*id*.). Oricum, critica trebuie practicată şi citită ca „o poemă de inteligenţă", şi, ca atare, supusă transparenţelor şi rigorilor care regentează toată poeziaK Arghezi. cunoaşte-ppea-bine – lfi mărturiseşte deliciile suavei petreceri, intelectuale pe care i le oferă meditaţia critică asupra poetieuluiv-Fervorile sale sunt matricea unor resentimente la fel de arzătoare ca şi sentimentele ce le-au generat. Admirator al lui Baudelaire, el l-ar fi repudiat pe maestrul care pretindea poetului o conştiinţă critica. Aceasta nu pentru că lui însuşi i-ar fi lipsit o asemenea conştiinţă, nici pentru că – meşteşugar neistovit în truda sa – ar fi socotit că inteligenţa iscoditoare şi critică n-ar avea ce să caute în migala poetului. Dar, făptură spirituală

eminamente proteică, rigorile univoce, legile raţiunii critice lipsite de echivoc – fie că-i erau. impuse din afară, fie că şi le impunea sieşi – îi repugnau. Ceea ce e mai important – în ce priveşte raportul lui Arghezi cu Baudelaire – este că, faţă de latentul cartezianism al poetului francez şi al descendenţei sale care a impus liricii moderne programul unei arte poetice intelectualiste (cu toată răzvrătirea unora din urmaşi împotriva raţiunii).

poetul român opune reacţia unui organicism sui-generis. C Se poate vorbi despre o poetică-ajui Xudor-Arghezi, şi

„Aceasta nu numai sub forma unor direcţii şi perspective şi poziţii virtuale, manifeste în poezia sa, ci sub forma discursivă a unor reacţii obiectivate în prozele din publicistica sa. Şi, totviţi, în toate acele texte pe care le putem aduna sub eticheta „Ars poetica" descoperim mai puţin conceptualizarea unor experienţe, sau epura unui program poetic, cât o altă specie a poematizării decât aceea din versurile salei în loc ca ideile criticului (fie şi virtuale) să se impune Tpoetului, viziunea acestuia din urmă marchează încercările de manifestare ale spiritului critic. Pe Arghezi nu-l ispitesc, ca şi pe Blaga, explicaţiile filosofice, nici speculaţiile năzuind spre unirea unor tărâmuri intelectual-spirituale diverse, ca şi pe Barbu, nici nu-l atrag spaţiile îndepărtate ale liricii precum pe veşnic curiosul explorator al poeticului, Ion Pillat. Cât despre o răsturnare din temelii a edificiului poeziei, în spiritul vreunei avangarde, nu întâlnim în scrierile lui Tudor Arghezi niciun gest de adeziune.

Dacă am trece peste unele deziceri exprese de orice avangarda literar-artistică l-am găsi, totuşi, pe Arghezi mai apropiat în arta sa poetică de o linie *modernistă* a. culturii noastre Literar-artistice, decât de aceea tradiţionalistă. Există un avangardism latent, oarecum inchoativ, în ideologia literară pe care o trădează anumite formule, anumite expresii argheziene. Într-o istorie a Avangardei române, Tudor Arghezi ar trebui privit ca un precursor *malgrelui*. Cel care se refuză fervorii integraliste, care n-ar fi recunoscut niciodată în Ilarie Voronca un discipol, a susţinut înaintea acestuia, înaintea manifestelor constructivist-integraliste, definiţia poeziei ca o „creaţie pură", a predicat „esenţa expresiei primare" lăudând jurnalismul ca un reflex al realului. Teze avangardiste ale aceluiaşi Voronca – printre care aceea a artistului adevărat care fixează gramatica poeziei creând direct, f ăi a simbol, organisme vii –, pot fi întâlnite mai întâi în textele lui Arghezi.

În programul la 75 HP găsim teze enunţate şi ilustrate în prealabil de Arghezi, precum cea condamnând „dezagregarea bolnavă romantică", ironizarea „gramaticii, a logicii, a sentimentalismului". Oricând l-am fi putut vedea pe Arghezi subscriind la o identificare a poetului cu un meşteşugar, un „mecanic pasionat de o preocupare". Să nu uităm apoi că poetul nostru a fost unul dintre cei dinţii care l-au „înţeles" pe Urm – z, care l-au sprijinit în pofida ezitărilor neurotice ale m. Distratului avangardist. Programul din 1912 al *Insulei*, cu care Arghezi po lemizează, program simbolist preavangardist, conţine atacuri la adresa „canoanelor" estetice prestabilite, iden – *OPERA LVI TUDOR ARGHEZI*

tice cu cele ale lui Arghezi. Oroarea de formulă, expresie a inerţiei, este tipic avangardistă. Ideea care – cum vom vedea – informează estetica argheziană, aceea a literaturii şi artei în genere ce trebuie să se elibereze de literatură este, de asemenea, funciar avangardistă, în poetica lui Arghezi domina o egalizare de natură a poeticului cu nepoeticul. Aceasta nu reprezintă o statuare a analogiei universale şi – pe planul poeziei – o practicare intemperantă a imagismului, dar rămâne principiul activ al unei confuzii a poeziei cu realitatea. Printr-o asemenea confuzie, poetul avangardist întreţinea iluzia unei vieţi orientate estetic, sau, mai degrabă, lua drept realitate propria sa spiritualitate. Niciodată Arghezi n-ar fi ajuns tributarul unui imagism hipertrofie, nici n-ar fi căutat în proliferarea visului instrumentul unei explorări laborioase a realului, cât despre dereglarea voită a simţurilor aceasta i s-ar fi părut grădinarului conştiincios de-a dreptul aberantă. Dar mai profundă decât în toate acestea este comunicarea până la identitate a artei poetice argheziene cu aceea a avangardismului, mai ales Dada, în afirmarea şi cultivarea unei *estetici a imperfecţiunii*. Ca şi avangardiştii, Arghezi se simţea prizonier al unui purgatoriu al poeziei. Edenul clasic ori romantic al Poeziei era demult pierdut. Ceea ce rămânea era un univers nou de explorat, sau – în termeni mai arghezieni – o nouă grădină în paragină, de desţelenit.

V Poezia argheziană ca şi elementele de artă poetică exprese din prozele sale, ne oferă profilul unei poetici pe care o putem desena sub tripla ipostaza a transfigurării, revelării şi întrupării: Versurile (mai curând decât reflecţiile) ne prezintă, ca în filigran, lineamentele unei poetici a fecundităţii şi, firește (căci toate valorile îşi au contravalorile lor în acest univers poetic), a sterilităţii, în sfâr-sit, publicistica

poetului *Cuvintelor potrivite* abundă în notaţii diverse din care se poate extrage, prin cristalizare, concentratul unei ideaţii poetice şi estetice. Dar nu trebuie să uităm, schiţând epura acestei poetici, că Arghezi poetul nu s-ar fi identificat, până în cele din urmă, cu niciunul din aceste profiluri. Proteu nu se lasă surprins într-o unică înfăţişare.

Să nu înţelegem prin proteismul poetului o metamorfoză continuă a sa. Urmărite în timp, expresiile din care deducem poetica lui Tudor Arghezi nu ne surprind printr-o evoluţie spectaculoasă. Dimpotrivă. Parcă dintru început, anumite dominante sunt prezente, şi ele ne vor petrece până la epuizarea în timp a creaţiei poetului. Astfel, un articol fundamental pentru interpretarea artei poetice argheziene se întâmplă să fie cel intitulat *Vers şi poezie*, publicat în *Linia dreaptă* din 1904, deci la începuturile carierei sale literare. De aceea, îndeosebi pentru relevarea unor motive esenţiale ale acestei. poetici – precum transfigurarea, revelarea, fecunditatea etc. – s-ar părea că nu e nevoie de urmărirea unei filiere în timp a ideilor.

Printre textele-martor, poezia *Testament*, aşezat cu intenţie în capul volumului de început, *Cuvinte potrivitef* este cel mai semnificativ. Fără să constituie un manifest (ceea ce ar fi implicat o conceptualizare şi, totodată, o fixare, pe care organicismul, dar şi proteismul poetului le făceau deopotrivă imposibile), *Testament* mărturiseşte despre obsesiile poeticii latente argheziene.

Nu este manifestarea unui simplu ataşament la tradiţie, a unui tradiţionalism programatic în versurile cu care începe această poezie. Nu e perseverarea într-o tradiţie, ci repetarea unui efort originar şi *transfigurarea* unei substanţe prin păstrarea identităţii, în imaginea strămbunilor suind pe brânci „prin râpi şi gropi adânci", până la ivirea Verbului poetic. Efortul, suferinţa perpetuându-se se transfigurează. Asemenea unei asceze în timp, a unui exerciţiu îndelung, acel suiş pregătea o transcendere. Poezia – în viziunea argheziană – presupunea deci „Sudoarea muncii sutelor de ani". Robia rodeşte; osemintele germinează, întunericul anistoric al unor permanenţe rurale, din umilinţa şi umilirea perpetuă a acelor *obscurorum virorum* se *răzbună* prin rodul ieşit la lumină. E o repetiţie de ordin mitic în asceza şi mortificarea milenară a anonimilor umili, ca şi în asceza poetului supus muncilor verbului. Transfigurarea apare cel mai clar sub aspectul metamorfozei cuvântului. „Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite / Eu am ivit cuvinte potrivite…". Recunoaştem şi aici o

continuitate, o rămânere chiar, nicidecum o voinţă de ruptură. Departe de a se lepăda de jyerbui umil, Poetul se identifică cu vorbitorul naiv. Parturi trăoi>scurtă. greoaie, a cuvântûâûâco-mun, popular (ascetic urcuş la lumină şi aici) se continuă cu geneza nu mai puţin ascetică a versului („Şi, frământate mii de săptămâni, / Le-am prefăcut în visuri şi-n icoane"). Poetul refuză atât dizolvarea continuităţii (soluţiile modernist-avangardiste), cât şi sacralizarea lor (soluţiile tradiţionaliste). Cuvântul e acelaşi şi, totuşi, între „îndemnurile pentru vite" şi „cuvintele potrivite" ale poetului a intervenit o mutaţie esenţială, de tipul rodirii germenilor anteriori.

Pentru… ArghzX deci, transfigurarea-eslelkia. e-… cOnti-n. uai e şi „o Lniplinire. Dar, pe lângă acest proces şi conjugat cu el, remarcăm altul, esenţial în această poetică: revelarea. Prin transparenţa mizeriei umane, a reziduurilor suferinţei acumulate, ca şi a răului multiplicat, apare, se revelează un har. Prin transfigurarea sensibilului se revelează. spiritualul, între cuvintele „tribului" (ca să folosim termenul lui Mallarmé) şi cele ale Poetului, ruptura nu s-a consumat, deşi s-a săvârşit o transfigurare. Dar aceasta nu numai datorită faptului că verbul poetic apare printr-o alcătuire conştientă o „potrivire". Nici criteriul formal al unei *dispositio a* cuvântului (cum spuneau vechii poeticieni şi retoricieni) nu explică saltul din cotidian în poetic. Pentru ca să dea rod, cuvântul originar a trebuit să primească o transparenţă totală şi să se „schimbe la faţă". Devenind transparent s-a putut transfigura prin graţia poetică ce a coborât în el. Devenind transparent a putut revela graţia care a coborât în el. Poetul este cel ce ia verbul (ca verb), îi conferă o totală transparenţă şi îl aduce în stare să reveleze graţia poetică. După transfigurare, cuvântul rămâne funciar acelaşi, fiind, în acelaşi timp cu totul altul.

Transfigurarea nu se petrece doar în ordinea suferinţei, ci şi a răului (pascalian, având o sursă comună în mizeria condiţiei umane). Spre deosebire de cale mai multe doctrine asupra condiţiei poetului şi a poeziei, din ultimul secol, viziunea arghezian ă respinge o demonie a poeticului, întreaga filieră ideatică – a maledicţiunii romantice, a demoniei poeşti sau baudelaire-iene, a „poeţilor damnaţi", a „crepuscularilor 4 sau „decadenţilor", ca şi revolta avangardistă în care demonia ajunge ia confiniile nihilismului – găseşte în Arghezi un adversar nedeclarat, dar cu atât mai tenace. A fi mai tare decât demonul, a converti răul, a transfigura oroarea constituie un alt aspect

esenţial al acestei poetici, cu urmări pe planul viziunii, al motivelor imaginarului şi al tratării cuvântului. „Din bube, mucegaiuri şi noroi / iscat-am frumuseţi şi preţuri noi". Exegeza acestor versuri ar putea invoca o tendinţă a esteticii., decadent"-„crepusculare" spre estetizarea mitului, spre valorificarea macabrului, a oribilului etc. A t"-auta răului o justificare, chiar o exal-tare e stetică nu este însă obiectivul lui Ar-hezi. Transfigurarea poetica a „mucăgâiurââo-i", „bubeïor" şi „noroiului" nu idilizează – jmri, TIritul, nu transforma" infernul în paradis. Ea este altceva, „apoi, decât o al*chimie a verbului,* o distilare prin care datul verbal e distanţat de rosturile sale pragmatice şi purificat. Ca şi durerea „de vecii întregi", toate acele imagini ale entropiei cosmice şi umane devin, metaforic, un sol prielnic ro*dului.* jt

Aproape întreg efortul speculativ al poetului, în acest domeniu, se concentrează în jurul întrebării (mai curând metafizice decât estetice): ce e Poezia? La această întrebare, Arghezi se va strădui să răspundă, mai rar cu aplicaţie, mai des prin expresii jaculatorii, de la începuturile şi până la încheierea drumului său prin literatură. Amintim doar câteva texte în care poetul îşi pune această întrebare, în 1904, 1928, 1933 şi, în sfârşit, 1966. Consecvenţă iscoditoare a unui duh neliniştit, ce nu consideră niciodată lucrurile încheiate, bine ştiute. De altfel, acest om al „vocaţiei începutului absolut" *, reia interogaţia esenţială de la capăt pentru că, mai mult decât răspunsurile, întrebările îi erau necesare.

— Formula, exprimând un adevăr profund, îi aparţine lui Al. George (cf. *Marele Alpha* şi textul *Marele prost* din *Semne şi repere*, Cartea românească, Bucureşti, 1971).

Tot el recunoaşte, însă, că a căuta un lucru inefabil şi subtil precum e natura poeziei înseamnă o „brutalizară". Pentru a evita o asemenea violentare a diafanului unei trăiri prin uneltele greoaie ale conceptului, şi pentru că răspunsul – sub forma unei definiţii pedante – îl interesa în fond prea puţin, e gata să declare: „Ce este arta? Ce e poezia? Artă şi poezie: atât" (*Poezia*, în *Progresul social*, an. II, nr. 7). Dar o asemenea rezolvare, prea facilă, implică şi ea o brutalitate simplificatoare. Sensul poeziei se cere revelat. Spiritul negativist al poetului, sau mai exact o anumită tendinţă a lui de a lua lucrurile *în răspăr*, îl îndeamnă să caute sensul poeziei în seria interminabilă a lucrurilor lipsite de poezie, dacă există asemenea lucruri, căci „în afară de literatură totul e poezie" (*id.*). Să reţinem acest „în afară". El

exprimă o pornire „antiliterară”. Poezia se nutreşte cu materii a-poetice. Poezia se cuvine deliteraturizată. Desigur este

O voită exagerare în expresia care atribuie poeticitate tuturor celor ce sunt *în afara* spaţiului poeziei. Dar afirmaţia este simptomatică pentru artistul care nutreşte faţă de artă afecte ambivalenţe. Arta e odios-iubită de Arghezi. Minat de o asemenea pornire negatoare a celui mai intim cult. dărâmătorul zeilor adoraţi vrea să des prindă poezia din spaţiul convenţional al literaturii, şi să o atribuie vieţii. „Poezia e însăşi viaţa” (*id*.); ea poate fi găsită peste tot. „Pretutindeni şi în toate este poezie…”

(*id*.). Poezia este un fel de eter subtil care pe toatele în fuzează, o esenţă a tuturor existenţelor ca şi a existenţe lor umane, chiar şi a celor mai penibile. Nu numai gratuitul mai mult sau mai puţin aparent, nu numai stările patetice, ci cele triviale, cotidiene, banale conţin poezia.

Ea e „în atelier, în uzină, în chinul omului de a realiza, în muncile, în invenţiile lui…” (*id*.). O asemenea ontologizare a poeziei, o proiectare a ei sub specia fiinţelor, lucrurilor sau a stărilor naturale, urmăreşte de-psihologizarea ei. Poezia nu e dear *emoţia poeziei*, ci este *fiinţa* şi *existenţă*. Tocmai pentru că, în viziunea organicistă a poetului, poezia este investită cu atributele existenţei, ea i se pare – în ipostaza discursului poetic – realizată mai degrabă în lirica populară (mai organic legată de cele ale firii şi fiinţei) decât în cea-cultă. „Poezia”. cilimbii noastre n-a atins încă valoarea poeziei jjărăneşti, de la care poeţii au încă mult de învăţat” (*id*.).

Este esenţială poeziei o anume *naivitate* a ei („Poezia are în sâmburele ei o divină naivitate…”), o ingenuitate ce se recunoaşte în făpturile inocente pe care le infor-mează. Dintr-o asemenea determinare a poeziei era firesc ca Arghezi să extragă o învăţătură pe care o închipuia ca pe un crez naturist, pseudoreligios. El cunoştea (cum vom vedea) teza abatelui Bremond, dar nu o adopta. De aceea, în articolul *Poezia*, din 1933, răspunsul la întrebarea „Ce e poezia?” ia o formă aparent teistă, formula fiind de fapt expresia unui panteism naturist şi funciar estetic, într-adevăr, poezia e pentru el un cult extracultic: „O stare religioasă a sufletului nostru; sentimentul care indiferent de credinţă şi indiferent dacă crezi sau nu crezi şi pe deasupra dogmelor şi mărginirilor şi variaţiilor de credinţă, afirmă blând şi primeşte dulce prezenţa lui Dumnezeu în frumuseţile suave

ale existen-ţeiy-Natura, lumea, omul, viaţa sunt nişte poeme care comunică între ele, fără sfârşit, împrumutându-şi taina din lumină şi melancoliile obscure, între Poezie şi Dumnezeu este o legătură ca între formă şi culoare". Cu alte cuvinte –, sunt entităţi congenere, ceea ce nu presupune nici divinizarea poeziei, nici investirea ei cu atribute religioase particulare. Mai explicit este poetul, pe linia panteismului estetizant, în afirmaţia pe care o face în acelaşi articol, cu privire la esenţa poeticului: „Poezi.a. se m. sâmburele „ei o. di vină naivitate, care se întâlneşte în floare, în pa –, sare, în bucurie, în entuziasm". Deci şi în om. Dar nu este oare, omul – chiar şi în perspectiva unui rousseauism moderat şi optimist – o făptură coruptă de civilizaţie, o fiinţă care şi-a pierdut demult nevinovăţia (dacă a avut-o vreodată)? Sub forma unei virtualităţi conservate, fiecare om are „emoţia poeziei", dar numai poeţii au şi „harul expresiei". Numai aceştia o fac cu putinţă *sa de* Am văzut că poezia nu e doar emoţia poeziei, ci e fiinţă. O fiinţă ambiguă, inocent-ştiutoare. Legătura metaforică cu divinul este de ordinul unei „divine" inocente, a unei purităţi originare, naturale. /Un rousseauism tardiv, s-ar putea spune, sau o concepţie, preromantică din sfera ideatică reprezentată de Bernardin de Saint-Pierre a prezidat la formularea unei atari expresii cu privire la poezie. Găsim însă o legătură directă între viziunea asupra poeticului ca rod şi atribuirea unei naivităţi esenţiale acestui fruct. Să nu uităm că, în textul din 1933, poezia se identifica cu viaţa, şi ceea ce urmărea Arghezi era problema unei or*ganicităţi a* poeticului. Spre deosebire de rousseauismul adversar al ştiinţelor şi artelor, poetul nostru nu le repudiază atunci când socoteşte că ele „întăresc, rafinându-l, sentimentul poeziei". Poezia e „pretutindeni" – insistă el, procedând la o extensiune fără limite a spaţiului liricii, şi mereu în spiritul unui panteism poetic. Căci, asemenea unei divinităţi ce se bucură de darul ubicuităţii, poezia se află peste tot şi în toate, în cele umile ca şi în cele înalte, ca un fel de suflet străvechi şi pur al tuturor existentelor.

Folosindu-se în determinarea poeticului nu de definiţii pedant-conceptuale, ci de metafore şi alte figuri, Arghezi preferă să le extragă pe acestea din registrul imaginilor firii. Fructe sau roade, sau „i luturi". Alteori mai apare un „grăunte de ceaţă", o „licărire". Şi nu o dată, revine ideea inocenţei în raportarea poeziei la copilărie. Am putea spune că o obsesie a vârstei infantile care-l petrece pe poet în toată creaţia sa lirică este, pentru el, un fel de a ţine deschisă legătura

cu sursa originară a poeticului. „Poezia e copilul care rămâne în sufletul adolescentului, al omului matur şi al bătrânilor. peste durere, dezamăgire şi suferinţă” (*id*.). Singura iniţiere arghezianã la poezie se face prin deschiderea unor ochi ingenui. De aceea orice răspuns la întrebarea „ce este poezia”, nu poate fi o formulă logică, o definiţie doctă, matură. A defini astfel esenţa poeticului ar însemna a o anula. Căci esenţa aceasta este mişcare, variabilitate, *disponibilitate*. Or a defini înseamnă a fixa, a închide, deci a omorî. „O poezie îngheţată într-un calâp definitiv abdică de la sensul chiar al poeziei, continuu variabilă” (*id*.).

În ultimele zile ale vieţii sale, Arghezi revine asupra aceleiaşi întrebări – ce e poezia? – şi, deşi, ca întotdeauna, aduce în răspunsul său o fărâma de noutate, perseverenţa în unele constante ale viziunii este şi de astă dată evidentă. Poetul contestă şi acum reducerea poeziei la un simplu fapt literar şi preferă să vadă poezia germinind în solul mai larg al vieţii cotidiene. Ideea esenţială este aceea a unei generaţii spontanee a poeticului. Poezia populară e o dovadă. „Dacă ne aruncăm ochii în folclor, vedem ivindu-se poezia de la sine. Plugarul are poezia în viaţa trăită cât şi imaginară”. Scrisul este mai degrabă o piedică decât un adjuvant al poeziei. Pentru Arghezi, poetul adevărat e neştiutorul de carte. Litera şi cartea sunt faze târzii într-o evoluţie nu întotdeauna fericită. Viaţa întru poezie e indiferentă la hârtie şi tipar. Ca şi o temă cu variaţiuni, ideea identităţii profunde a poeziei cu viaţa imediată pentru a surprinde ipostazele poeticului într-o *emanaţie* a lucrurilor şi făpturilor, ca şi în *proiecţiile* existenţei – în dorinţă, aşteptare, speranţă. Poetul precizează – nu fără o încântătoare stângăcie în mânuirea conceptelor abstracte, unită cu o rafinată abilitate în indicarea unor echivalenţe concrete –, că poezia „nu e ceva brut, ca o pădure sau o câmpie, dar ceva care emană din ele ca şi din munca zilei de azi, de ieri şi de totdeauna şi din tot sufletul nostru”. Desigur, ea e o necesitate a sufletului, e însuşi sufletul, sau măcar, „umbra vieţii trăite” *.

Când, cu puţine luni înainte de sfârşitul său, Arghezi grifonează această tabletă conţinând aproximările unui răspuns la eterna întrebare „Ce e poezia?”. el intrase în conul de umbră al vieţii sale împuţinate, îi rămânea o umbră a vieţii trăite mai mult decât viaţa trăită. Această identificare târzie a poeziei cu *umbra vieţii* nu derivă, însă, doar din crepusculul vieţii poetului. Ea aparţine unei zone a

identităţii argheziene a poeticului. Căci, e vorba de „o umbră ascunsă în frumuseţi grăite". Poetul nostru se apropie cel mai mult de acel lucru în

— Tudor Arghezi, *Ce e poezia*? în rev. *Argeş*, nr. 6, noiembrie 1966.

** *Id*. *ibid*.

sine al Poeziei, de un numen al poeticului atunci când îl surprinde sub specia unui *negativ*. Înţelegem termenul prin raportare la tehnica fotografică a developării. Poezia rămâne, şi trebuie să rămână un negativ umbratic al existentelor. Imaginarul poetic nu este reproducere, nici chiar revelare, nu este vorbire, nici expresie. El este – în termenii unui ficţionalism sui-generis – un *als-ob*. Dar iată, în acest sens, un text semnificativ din tableta citată: „Substanţa poeziei şi fiinţa ei întreagă vin din «mi se pare», din «parcă», din «m-aş fi gândit» – din teritoriul imens al închipuirii, adeseori absurdă, lăsând simbolului puterea lui de luminare a unei idei, autoritatea tuturor valorilor lui". Dincolo de spaţiul posibilului, al părerii, al presimţirilor, incertitudinilor, şi aproximaţiei nu se extinde jurisdicţia poeziei, în termenii unui onto-logism realist, poezia nu *este*, ea *pare să fie*. Dar ceea ce e părere pentru o gnoseologie comună este însăşi esenţa poeticului, într-o asemenea substanţă nesubstanţială, într-un *negativ* peren, va căuta Arghezi această esenţă. Uneori el va declara agresiv: „Ce e poezia? E ceva care nu e nimic" (*Poezia*, 1933). Dar de la Heidegger ştim că *nimicul* nu este, totuşi, nimic.

Pentru o delimitare mai puţin metafizică, deci mai literară a poeticului, trebuie să recurgem la textele în care Arghezi compară poezia cu proza, în textul *Vers şi poezie*, din 1904, el arunca anatema asupra povestirii în versuri, aşa cum va face de atâtea ori mai târziu. Naraţiunea îi stă poeziei „ponciş". Cel care mai târziu, în Fl*ori de mucigai ş*i în alte cicluri, va dovedi o supremă artă în manevrarea epică a liricului, este încă un adversar înverşunat al oricărei hibridizări a poeticului cu altoiul prozaic. De fapt, în textul amintit, proza (romanul, nuvela) sunt denunţate dispreţuitor drept „vers con-rupt". În acelaşi articol, se spune că ceea ce poate versui, niciodată nu va putea proza, şi că unele specii care utilizează într-o măsură sau alta anecdoticul sunt de excomunicat din sfera poeticului. Epigrama „spurcă" poezia; fabula e un gen părăsit după La Fontaine; versul nu se potriveşte în niciun fel epicului, anecdotei. La fel tragedia şi orice „copie de pe natură" sunt

„altceva” decât poezia. Desigur, proza îşi are şi ea virtuţile ei (cu toate că e un „vers corupt”!). Ea e „mai umană decât poezia care, ca orice divinitate, iubeşte forma de gheaţă a laturilor corecte” (id.). Formulă interesantă, semnificativă pentru cultul arghezian al poeziei ca pasiune a po*trivirii d*esăvârşite. Un poet scrie mai multă proză decât versuri într-o viaţă (poetul din 1904 îşi prevedea destinul când făcea o asemenea constatare) dar aceasta numai pentru că fraza e mai „comodă” decât versul, nu pretinde ca şi acesta un meşteşug al cuvântului, dar şi – cum vom vedea – al tăcerii („degajare, rarefiere”). Arghezi îşi motivează preferinţa pentru vers dând un argument care ţine de structura însăşi a poeziei ca rod concentrat. Poezia e superioară prozei. pentru faptul că are o mai mare densitate, o mai mare putere de definire. O reacţie similară la dilatările prozei avea Paul Valéry, şi întrucâtva asemănătoare va manifesta André Breton. Poetului nostru poezia i se pare – prin natura – mai artistică. Un vers poate avea un conţinut artistic mai mare decât zece perioade ale unei proze pletorice. Apologia poeziei, în poeiica lui Arghezi, se referă întotdeauna la laconismul (posibil) al poeziei, la capacitatea de a închide universul într-un spaţiu restrâns, lumea într-un bob, într-o fărâmă. „Poezia sintetizată-n versuri nu ştiu prin ce misterioasă amalgamare te îndrumă spre un fel de zenit pe care-l simţi adevărat” (id.). Mult mai târziu, într-unul din articolele înaltei maturităţi, poetul va recunoaşte că, de multe ori, într-o pagină de prozator e mai multă poezie decât în cincizeci de poeme. Dar pentru a face această constatare va trebui ca el însuşi să încerce dificila artă a prozei şi să observe că versul – înfrăţit îndeobşte cu poezia – nu-i garantează acesteia poeticitatea.

Reţinem, însă, caracteristica pe care Arghezi i-o conferă poeziei în opoziţie cu proza: concentrarea ei esenţială. Poezia, spune el odată, e „literatură concentrată”. Structurile poetice sunt cristaline, „de gheaţă”; poetul le formulează în linii exacte. Toate aceste determinări se asociază definirii – poeziei ca viaţă. Viziunea organiciste

— Cf. Tudor Arghezi, O *vorbă*, *Caiet de poezie*, mai, 1946.

se conjugă cu una geometrică. Poezia nu rezidă doar în emanaţii şi proiecţii, ci în condensarea acestora în precipitate cristaline. S-ar părea uneori că doar prima merită – după Arghezi – numele de poezie; a doua e versul.

„Versul e cristalizarea geometrică a Poeziei”. Această definiţie,

pe care o găsim în articolul Vers şi *poezie*, e simptomatică pentru rigoarea unită cu flexibilitate a prozodiei argheziene. Pentru baza teoretică a acestei prozodii, articolul amintit este textul capital, înainte de a-l analiza, trebuie să remarcăm că exegeţii nu l-au interpretat întotdeauna în spiritul său. E adevărat că litera expresiilor este pe alocuri confuză şi că nu rare sunt formulările contradictorii. Dar nu găsim în *Vers şi poezie* o „profesiune de credinţă parnasiană" *, niciuna a „estetismului intransigent" *. Într-un text sinuos, cu o argumentaţie polemică, răspunzând afirmaţiilor făcute de G. Panu, în *Epigonii* din Iaşi, dar urmărind, cu o logică pasională mai curând decât cu aceea raţională firul propriilor sale adeziuni, Arghezi nu pledează pentru doctrina vreunei şcoli, a vreunui curent existent. Ceea ce e de remarcat în acest articol este stringenţa cu care tânărul poet, încă foarte ezitant în creaţia sa lirică, îşi formulează, dacă nu o artă poetică, cel puţin un proiect poetic adecvat unei creaţii de mare anvergură.

Proiectul se întemeiază pe o disociere fundamentală între *poezie* şi *versificaţie*. Disjungere pe care o înţelegem prin prisma celor spuse cu privire la identificarea arghezianã a Poeziei cu Viaţa. Pe când Poezia este descoperită de autorul articolului „în individ", versul îi apare „pe hârtie". Din nou remarcăm separarea Poeziei de Literatură, de artificiul verbal şi mai ales al scriiturii, înainte de a fi „măsurată cu unitatea vorbă", poezia exista sub forma unui „zeu indecis", sau ca o „vapoare" ce se insinuează printre gânduri, afecte, ca o emanaţie ori o atmosferă învăluitoare, în niciun caz o asemenea vagă

— Vladimir Streinu, Versificaţia *modernă*, Edit. pentru literatură, Bucureşti, 1966, p. 225.

** Al. George, *Marele Alpha*, Cartea românească, Bucureşti, 1970, p. 60.

determinare a poeticului nu poate conveni unui „parnasianism" prezumat. Ceea ce e mai important, însă, această definire prin indefinit se uneşte cu o severă preciziune în ce priveşte circumscrierea versului. Stările vagi, evanescente, „zeul indecis", se cere surprins în forme bine măsurate.

Afirmaţia lui G. Panu care stârneşte vehementa împotrivire a lui Arghezi se referă la poezia ce nu are nevoie de un „calâp special, de cuvinte măsurate şi rimate la capăt". Autorul articolelor din revista ieşeană *Epigonii* făcea, pe urmele lui J.M. Guyau, o pledoarie pentru eliberarea versului de rigorile prozodice. Versului modern i se prevede

un sfârşit apropiat (aşa cum l-a avut şi versul antic). Versul – după G. Panu * – e o formă factice; rima e şi ea un artificiu absurd; emoţia produsă de ritm e superficială. Rima îl face pe poet nesincer căci îi impune anumite vocabule, îi dictează idei. În genere, versul, cu ritmul şi rima lui, cu figurile sale – metaforă, imagini etc. – este o „şcoală detestabilă a gândirii". Procedeele mecanice tind să se substituie gândirii şi simţirii. Versificaţia a pierdut, ca atare, terenul, iar proza invadează domeniile poeziei. Se aduc, însă, în articolele lui G. Panu, argumente în apărarea versificaţiei. O adevărată palinodie răsună (tot sub înrâurirea lui. T.M. Guyau). Contraargumenteie lui Panu (versul nu e chiar atât de artificial, avându-şi originea în natura omului; rima dă unitate versului; emoţia sufletească produce în mod natural ritmul; retragerea poeziei de pe diverse planuri e firească etc.) au un rost didactic. Se demonstrează astfel necesitatea separării conceptelor de *poezie* şi *versificaţie*, ca să nu se mai înţeleagă prin poezie doar forma ritmată, melodică, rimată, a versului. Poezia e eternă, versul e pieritor. Şi aici introduce G. Panu acea frază referitoare la lipsa necesităţii unui „calâp special", al versului, pentru ca poezia să fiinţeze.

Pare paradoxal ca acelaşi poet pentru care poezia are cea mai eterată, mai incertă dintre substanţe, să ia

— Cf. G. Panu, *Apărătorii versului*, *Vers şi poezie*, *Viitorul versului*, în *Ziua* nr. 18, 22, 29, 1896.

apărarea „poeziei corsetate". Dar în centrul poeticii argheziene se află un cult – singura credinţă fermă a poetului – un cult al Cuvântului. Cunoaştem apologia verbului pe care o intonează în texte poematice, pline de fervoare, ca şi în altele mai „tehnice", în *Vers şi poezie*, cu o intuiţie remarcabilă, Arghezi observă *măsura* înscrisă chiar în cuvânt. Dovadă că versificarea nu e o pură convenţie exterioară ordinii verbale. Pe urmele lui Vico său. ale preromanticilor, el ar fi putut susţine teza limba-jului-poezie. Mai modern, se mulţumeşte să remarce (cu exemple) că verbul însuşi este o măsură – fiind turnat adeseori în „calâpul special senzaţiei ce-l provoacă" (*Vers şi poezie*). Dar cazul onomatopeilor şi al altor formaţiuni similare este de excepţie. Când limbajul nu poate să reproducă direct senzaţia, se ajută cu versificaţia. „Sen-saţia loveşte cuvântul, iar el deschide versul" (*id.*). Idee ingenioasă, chiar dacă mecanismul propus nu este întru totul corect.

„Poezia corsetată" – ritmată, rimată, versificată – prinsă în

„convenţional", cristalizată geometric, comprimată mai ales, stârneşte, stoarce senzaţii, amintiri, emoţii. Corsetul are un rol de „impulsiune". Nu altfel cugeta Claudel ori Valéry, eu privire la obstacolele necesare în economia lăuntrică a poeziei. Fără să-şi* facă iluzii – atât în ce priveşte subtilitatea aburului poetic, cât şi în privinţa corsetului versificaţiei, Arghezi recunoaşte că o mare cantitate de versuri nu conţin poezie. Poezia e insesizabilă prin mijloace şi instrumente brutale. Ea pluteşte (ca în reveria proustiană) spre trecut, spre necunoscut, fiind însă stimulată de ceva real şi cunoscut. „O ai şi în tine şi-n afară de tine, ca dragostea; un moment, o perspectivă de idee sau de natură, te pune în comunicare cu tot ce ai simţit într-unul asemuitor". Poezia, în accepţia ei cea mai argheziană, este artă a evocării, surprindere a evanescenţelor, ea însăşi emanaţie a lucrurilor şi supremă evanescenţă, artă a exprimării unor stări lirice fără intermediul ideii. Oare, nu aparţin toate aceste caracteristici unei poetici simboliste? întâlnim chiar cuvântul-cheie în acest text: „Năzuinţele, prieteniile, opinii părăsite sau recente, cunoştinţele – decid boaba de rouă să lăcrimeze, şi ea în chipu-i simbolic e poezia" (*id*.). Dar nici asemenea indicii, după cum nici apărarea simboliştilor de unele atacuri triviale nu înseamnă o adeziune la simbolism. Arghezi ironizează (nu fără aluzii chiar la maestrul său Macedonski) copiile bucureştene ale esteticii pariziene. Concepţia „simbolică" i se pare veche cât gândirea umană.

În schimb ceea ce s-a considerat a fi dovada unui parnasianism formal, declaraţiile privind capacitatea particulară a versului de „definire scurtă", „liniile exacte", „limba matematică a versului", „cristalizarea geometrică", reprezintă năzuinţa spre ordinea formală desăvârşită a unui meşteşugar. Esenţială, în *Vers şi poezie*, este îndeosebi apologia meşteşugului, a uceniciei serioase, răbdătoare. Legislaţia, corsetul provoacă virtuţile meseriaşului asemenea legilor severe ale materiei.

Sunt nenumărate, în articolele lui Arghezi, îndemnurile la laboriozitate în munca poetică. Un complex de virtuţi etice susţin talentul artistic şi-l ajută să se realizeze. „Meşteşugarul artei" este imaginea exemplară a poetului. Nu acrobatul vulgar, saltimbancul supus doctrinelor învăţate pe dinafară, ci cel care e în stare de cea mai dificilă încercare a poetului – aceea de a îngheţa o „idee inalterabilă" într-o „formă aproape invariabilă" – este vrednic de acest nume.

Verbul va rămâne veşnic, pentru un asemenea poet, „o înaltă ţintă literară”.

Găsim, într-adevăr, în aceste fraze ale articolului din 1904, o profesiune de credinţă, deşi nu o declaraţie de fidelitate la vreun curent ori scoală poetică. Dacă am căuta punctul nodal al relaţiei dintre vers şi poezie, l-am găsi, din nou, într-o imagine, aceea a legăturii dintre fier şi foc. Or, comparaţia aceasta pe care o face Arghezi – 1, poate fi asociată cu o altă comparaţie poetică din *Testa*-V*ment*. „Slova de foc şi slova făurită / împărechiate-n l carte se mărită, / Ca fierul cald îmbrăţişat în cleşte”, r înţelegem, din această apropiere a textului poetic şi a articolului programatic, cu toată încărcătura lor deloc ideatică, mai degrabă mitic-simbolică, în ce sens nexul esenţial al poeticii argheziene este cel dintre har şi necesară a poeziei şi a stilului. Ripostând odată la declaraţiile lui Nicolae Iorga care osândea poezia „nouă”, el dă – parabolic – exemplul „Mamei Safta” care cultivă în grădina ei, cu egală plăcere, şi hrănindu-le din acelaşi gunoi, zece feluri de flori deosebite între ele. Dar „poezia nouă” este departe de a-şi atrage toate sufragiile sale. Nu e, de altfel, mai nimic – după el – în această poezie ce să nu fi fost proferat în poezia veche. „Poezie nouă nu se găseşte nicăieri; da, talente noi” (*Revistă literară şi artistică*). Noul a fost determinat de”. Învechirea clişeelor anterioare”. Dar clişeele vechi sunt înlocuite prin altele noi. condamnate de la început la o învechire similară. Individualitatea artistică nu are nevoie de mai mult decât de un vocabular elementar şi totuşi pururi suficient pentru producerea tuturor armoniilor. Cine are nevoie de o gamă inexistentă pe care crede că o inovează, foloseşte o limbă inexistentă, este el însuşi inexistent. Preocuparea de materiale, de teme, de instrumente noi este sterilă, în perioada în care a trăit „risipit prin Occidente” nu pare să fi fost câtuşi de puţin atras de curente, personalităţi sau forme novatoare ale artei. Când constructiviştii din jurul revistei *Integral* îi consacră un număr omagial al publicaţiei lor, Arghezi le răspunde prin câteva fraze, a căror amabilitate manifestă mai degrabă decât ascunde ironia faţa de avangarda fals-înnoitoare. Manifestele avangardiste îl irită. Le refuză cu dispreţ. Novatorii „versli-brişti”, „simbolişti” sau „decadenţi”, avangardişti (futurism, Dada, suprarealism) caută, după el, originalitatea cu orice preţ, pentru că nu o posedă. Arghezi nu este niciun apologet, niciun detractor al culturii. Am văzut că ciclul poematic pe care Tudor Vianu îl definea, nu prea fericit, sociogenic –

Cântare omului – departe de a poematiza „cultura", în opoziţie cu firea, exalta firea originară, datul primordial, un *arhè* al omului. Totuşi, fără să fie un „cultural", Arghezi nu se lasă sedus nici de vitalismul antispiritual al unor curente din prima jumătate a secolului nostru. Asceza intelectuală, îndelungata maceraţie a orgoliului animal găsesc într-însul un adept. Mandarinatul cultural îi repugnă, nu şi cultivarea care-i comunitară. Cultura, pentru el, nu-i invenţiune ori creaţie decât accidental. În genere ea este un fel superior de a întreţine viaţa. Romantica nouă, „industrială", nu-l incintă pe Arghezi, de aceea o tratează cu apa tare a sarcasmului. Nici esteticile, nici speciile „clasice" nu-l mai atrag. Toate i se par convenţionale, osificate, moarte. Ca şi sonetul, orice încercare de „versi-strofare" i se pare că reprezintă o „mucegăire" a artei poetice.

În marea dispută a anilor '20 şi '30, dintre tradiţionalişti şi modernişti, Arghezi nu vrea să coboare. El nu este omul unei ideologii literare, al unei direcţii, al unui curent. De la tradiţionalişti până la modernişti, toţi i se par actorii banali ai unei sensibilităţi străine. Deşi, atât unii cât şi alţii din partizanii fiecăreia din taberele opuse şi-l revendicau ca pe unul din ai lor. Dar el detesta „ca-lâpul", „târla". Şi, de asemenea programul, literatura „stagnantă", dirijată conform unei tabulaturi de legi, de „idei" literare. Căci nu supunerea clasiciştilor, ca şi a moderniştilor extremişti ai Avangardei la preceptele unei arte poetice îl va atrage, nici miturile înşelătoare ale vreunui tradiţionalism. Pe acest poet a cărui artă e atât de placentară la o matrice „străbună" nu-l vom surprinde niciodată propovăduind întoarcerea spre surse arhaice. Apologet al poeziei populare, cu care s-a nutrit, da. Nu însă amator al decorativului rustic. Idealizarea vieţii la ţară îi repugnă, într-o tabletă, *Literatura şi omul de rând*, scrisă în timpul marii crize din 1929, literatorii satului apar sub chipul grotesc al celor ce scriu o „literatură a poporului pe care poporul nu o poate citi 1, atunci când închipuie fals un eden sătesc. „Fericire cu bube, cu mortalitate, cu praf în gură, fără apă, fără baie, fără cămin sănătos, fără pat. Ţăranul e dobitocul nostru literar". Tot astfel, o literatură ortodoxistă, în genul celei propovăduită de Nichifor Crainic stârneşte indignarea lui Arghezi (cf. tableta *Ortodoxia artistico-literară*). Festivismul religios al unei literaturi publicistice îi produce o oroare fără margini. Preferă acestora chiar şi o „literatură idioată, cinstită, insignifiantă, aceea a unui François Coppée, a lui Grandea sau Naum". Ştie prea bine că

minorii sunt condamnaţi la minorat veşnic.

Dar nici geniile nu sunt prezervate în faţa unui cult profanator.

Meditaţia argheziană asupra poeticului devine cu adevărat dramatică atunci când se confruntă cu o problematică existenţială, cu sfera condiţiei poetului. Eternul debutant se consideră pe sine un fel de Sisif care ia de fiecare dată muntele pieptiş. Scriitorul nu este un iniţiat care ne iniţiază *more romantico*, ci un ingenuu care se iniţiază neîncetat. El este pururi un începător şi gestul său e acela al unui Sisif care-şi reia în fiecare zi munca *de la început* („Un scriitor are un început, fără îndoială, care începe în fiecare zi" – *Epistola către Timotei*). Începutul îşi are nădejdile şi deznădejdile sale. Dar, oricât ar părea de lipsită de orizont o asemenea întreprindere care trebuie luată mereu de la capăt, ea este o epifanie. Imaginile prin care circumscrie Arghezi *ivirea* scriitorului în scrisul de toate zilele trimit toate spre o asemenea identificare. Scriitorul-Sisif este omul care se naşte iarăşi şi iarăşi în cazne şi elanuri. Poezia este un dar şi o condamnare, totodată, pentru poet. De aici ambiguităţile sale, echivocurile situaţiei sale. „Scriu de treizeci de ani dar debutez în fiecare zi: ca prima dată, când am acoperit un ochi de hârtie cu slove" (*Rugăciunea lui Coco*). Declaraţia aceasta se repetă nu o dată în lunga carieră a poetului. „După patruzeci şi cinci de ani de meserie a întinderii şi a cârpelii, sunt iarăşi debutant" – va declara în 1943. Tot astfel în ultimii ani ai vieţii. Condamnare asumată, deci anulată ca o condamnare. Obligaţia debutului continuu devine un exerciţiu de înviorare: „Mi se pare că secretul ca să-ţi rămâie condeiul tânăr e să debutezi toată viaţa şi în toate zilele". (*Disciplina*, 1943). Mai mult însă decât o simplă disciplină, obligaţia de a *începe* mereu este o disooziţie particulară, a conştiinţei. Conştiinţa argheziană este o *conştiinţă auroralǎ*. Ea se vede pe sine începând iarăşi şi iarăşi munca poetică. Creaţia este un început absolut, de lume şi de sine. Poetul trebuie să născocească, cu fiecare poezie, motive, cuvinte, instrumente, genul scrisului său, o lume întreagă. Analogia cu creaţia ex *nihilo* se impune, deşi nimic în activitatea omului nu constituie un început absolut, iar orgoliul creaţiei *din nimic* este un hybris condamnabil. Condiţia Poetului se apropie de aceea a Creatorului absolut şi unic – fie şi numai într-o oglindă deformatoare – prin singularitatea, dacă nu prin unicitatea ei. Ironia şi amărăciunea coincid în tonul cu care Arghezi proclamă această singurătate ontică a Poetului exclus de la tratamentul „social" al

camaraderiei, de la condiţiile traiului comun. Nu e aici nicidecum ipostazierea unui supraom ce ar avea drepturi excepţionale asupra semenilor săi! Dimpotrivă, poetul suferă de pe urma îndârjirii legilor care l-au determinat singuratic. Sarcasmul arghezian se revarsă din belşug asupra acestui „animal" ciudat care-şi pune semnul pe o carte. Cei mai mulţi literaturizanţi i se par simple făpturi care îşi doresc o personalitate, mirul ai producţiei sau ai atitudinii. Personalitatea adevărată exclude exibiţionismul artistic, „spectaculizarea insului şi a scrisului propriu" (*Ştiinţe naturale*). Cel care îşi expune personalitatea renunţă la ea. Departe de a se impune publicului, el abdică în faţa lui. Etosul condiţiei scriitoriceşti pretinde, dimpotrivă, o distanţă între scriitor şi public. Scriitorul trebuie să caute această distanţă, ba chiar „să o ducă la exces" (*id*.). Aceasta nu înseamnă deloc un ermetism al scrisului, o lipsă de comunicare, ci un refuz total al exibiţionismului. Această concepţie asupra condiţiei scriitorului în raport cu societatea implică o anume poziţie a liricului ce nu-şi exhibă propriile afecte. Viziune consecventă antiromantică, de o modernitate agresivă. Inexistenţa individualităţilor viguroase îl indignează mai mult decât îl mâhneşte acest individualist structural. Ar vrea să educe scriitorul român, pe care-l vede – prin preajma primului război mondial – încă insuficient degajat sufleteşte din iobăgie. Apelurile sale repetate, din anii ’20 şi 30, la solidaritate scriitoricească, la o nouă conştiinţă de sine, la un mai ferm statut al individualităţii artistice, ne prezintă chipul unui scriitor modern, deloc provincial-romantic, activând pe linia unui pragmatism sănătos, meşteşugăresc. Mai lucid, mai puţin „idealist" decât Camil Petrescu (înainte de pledoaria acestuia pentru *noocraţie*), Arghezi opune scriitorul societăţii burgheze în mijlocul căreia trăieşte. Opoziţia nu implică, însă, doar o contestaţie anarhică. Scriitorul trebuie să lepede orice mască înşelător-romanţioasă, să iasă din solitudinea vagă, ori din fumegoasa societate a cafenelei. Statutul scriitorului, aşa cum îl preconizează Arghezi se cere modelat după acela al muncitorului. Este statutul unui producător care nu evadează din viaţa reală, actuală: „… în vreme ce muncitorimea braţelor urcă spre un ideal şi se organizează pentru drepturi, pentru luptă şi pentru biruinţă – el, scriitorul, îşi pleacă frumosul lui cap cu plete; doseşte viaţa, evită ritmul cel adevărat al vieţii şi, mânjit între rime, ticăloşit de prozodie, ofticat de subiect, se strecoară din lume afară, caută senzaţia solitară şi se scufundă…" (*Scriitorii români*…). Pragmatismul concepţiei

argheziene apare necontenit în propunerile sale practice de transformare a statutului social şi moral al scriitorului. Acesta nu este un visător într-o ţară a nimănui, ci un „cercetător de visuri", lucid, într-o cetate modernă reală.

Mereu îndoit, mereu temător dar şi îndrăzneţ, în acelaşi timp, poetul în viziunea lui Arghezi uneşte paradoxal aceste extreme: umilinţa absolută şi temeritatea totală. „Doctrina artistului nu poate *fi în sine* decât totală umilinţă" (*Literatura în spectacol*), şi aceasta pentru că altul, din umbră, îi călăuzeşte mâna. O foame de a scrie îl mână. O nesiguranţă îl face să şteargă necontenit cuvântul scris şi să încerce altul. Smerenia, ca o asceză necesară, presupune o lepădare de sine pe care etica argheziană a scriitorului o deduce din nevoia esenţială a *începutului* permanent. Artistul dispreţuieşte tot ce construieşte el, îndreptându-se spre realizarea unui edificiu, care nu va fi sfârşit niciodată. Opera sa (Arghezi evită cu grijă acest cuvânt) nu poate fi decât – în termeni joyce-ieni – o *work în progress*. Astfel: „Artistul rămâne ucenic şi meşter în fiece zi a vieţii lui de lucrător întru cele esenţiale" (*Literatura în spectacol*). Talentul nu este altceva decât tristeţea dar şi voinţa încăpăţânată de a reîncepe. Este tulburătoare confesiunea privind cano-l – nul scrisului, în textul *Talentul meu*. „Nu m-am născut înzestrat cu facilităţile pe care mi le-aş dori. Capul] mă apasă ca o piatră. Am ajuns la sâmburele ţarinii pe jdedesubt, pe unde trebuie să sfredeleşti, şi să deschizi i o galerie, pas cu pas, palmă cu palmă. Tot ce-i de mine: sunt un cuceritor tenace şi neînduplecat şi numai într-un <etern întuneric". Condiţia poetului este aceea preargheziană a omului-scurmând-în-întuneric. Metaforic, 1 omul dintre două stepe al poeziei este însuşi Poetul. Acesta este. călăuzit, ca o mână abandonată „între întuneric, şi zare". Desigur, e vorba de o confesiune prea-intimă (singura de altfel pe care şi-o permite poetul: mărturisirea slăbiciunilor sale). Dar ea se vrea, în acelaşi timp, un îndemn altor poeţi spre smerenie. Cele trei virtuţi cardinale pe care, într-un articol scris în amurgul vieţii, le propunea ucenicilor întru scris sunt: modestia plnă. la-s. aenf ici u, exigenţa minuţioasă şi dragostea limbii moştenite" (*Un semn bun*). Etosul subiacent (necodificat. Hr-precepte) al condiţiei poetului este acela al efortului susţinut, dincolo de toate slăbiciunile firii, de orice restrişte a istoriei. Etos al muncii meşteşugăreşti, al virilităţii dârze, al datoriei împlinite. Poetica argheziană îşi are temeiurile în această triplă virtute. Ea este – în ce

priveşte esenţa poeziei şi a condiţiei poetului – o poetică a rodului.

În mărturisirea *Dintr-un foişor*, tocmai refuzul confesiunii, deci al găsirii unei surse a lirismului în subiectivitatea poetului ne introduce la o definire a Poeziei ca rod precum şi a poetului ca om al rodului. Viziunea organicistă a poetului apare din nou aici în identificarea poeziei cu fructul, produs cvasinatural al spiritului. „Rodul" reprezintă, în acelaşi timp, germinarea, creşterea, un întreg proces de maturizare, dar şi rezultatul concentrat al acestei creşteri. O ordine cosmetică e opusă haosului. Poezia este opusă prozei, cum ştim, precum ordinea unei monade închise se opune anarhiei prozaice. „Proza e o anarhie, şi dacă mi-am ales de preferinţă expresia versului, care retează aderenţele este că sunt pentru rezultate concentrate rotunde, ca piersica şi oul. Poezia se dezinteresează de genealogii şi ramificaţii, mulţumindu-se cu fructul, care poartă în sine şi vârfuri de rădăcini". Regăsim în acest text, identificarea poeziei cu „Rodul durerii de vecii întregi" care, în *Testament*, e îndreptăţirea unei serii lungi şi obscure pe care o poartă cu sine şi în sine poetul. Pe de altă parte, remarcăm în definirea poeziei ca un fruct adeziunea organică la „viaţă" ca rod permanent.

Politica poetului faţă de tainele firii este de aşteptare, Epoci de fertilitate alternează cu altele de sterilitate. Arghezi propune, în fond, o viziune erotică asupra poeziei, ca uniune şi fecundare. Scrisul, ca şi dragostea sunt, deopotrivă, poezie – recunoaşte el în *Dintr-un foişor*.

Înainte de a nota câteva consideraţii privind condiţia poetului – în funcţie de poetica rodului –, vom face o sumară trecere în revistă a câtorva teze ale poeticii argheziene, comparându-le cu tezele artei poetice explicite sau implicite a lui Baudelaire, fără îndoială poetul care a jucat cel mai însemnat rol în formarea liricului nostru. Pentru Baudelaire, epurarea poeziei este o condiţie esenţială în realizarea acelui fluid spiritual în care recunoştea el esenţa liricului; Arghezi propune producerea unor forme cristaline, concentrate, deci o densificare a liricului. Baudelaire propovăduieşte aspiraţia urnană spre Frumuseţea Superioară. Frumosul, pentru Arghezi, nu e într-un empireu transcendent, nu e *în afară*, ci în tot ce este. Baudelaire propune transsubstanţierea noţiunilor şi a sentimentelor; Arghezi o transfigurare a lumii date. Baudelaire condamnă didacticismul; Arghezi, de asemenea, dar absolvind poezia gnomică, pseudodidactică. Baudelaire investeşte poezia cu o putere cathartică; Arghezi cu una

revelatoare. Pentru Baudelaire între natură şi poezie e o falie; analogiile şi corespondentele uneia informează însă viziunea celeilalte. Arghezi găseşte în natură modelul originar şi sursa unei poetici a fecundităţii şi a unui eros cosmogonic.

Ca şi pomul după fructele sale, Poetul se judecă, aşadar, după rodul său. Ameninţat de sterilitate, năzuind spre împlinire, el nu dobândeşte o înaltă conştiinţă a menirii sale decât recunoscându-se pe sine, înainte de toate, ca om al rodului. O asemenea conştiinţă patetică, pândită neîncetat de seceta asupra căreia trebuie să triumfe pentru a avea acces la sine însăşi, la abundenţă, e conştiinţa argheziană.

Dacă fecunditatea determină în general existenţa poetului, pentru Arghezi. *rodul* stă deopotrivă în centrul universului său poetic ca şi al artei sale poetice. Căci, după cum în cosmosul său poetul urmăreşte ciclul fecundităţii de la secetă la belşug, în poetica sa, urmărindu-şi propriul gest creator, el consideră scrisul ca un proces de fecundare, de germinare, iar poezia ca sămânţă şi „fruct care poartă în sine şi vârfuri şi rădăcini". Creaţia e fertilitate, şi aceasta se proiectează o dată sub chipul plugarului. Gestul primordial al celui ce a purces în zori cu plugul, în complicitate cu soarele şi cu şesul gras, să trezească la viaţă sămânţă, e identic cu gestul celui care potriveşte cuvintele, în *Ruga sa de seară* Arghezi îşi propune: „Cuvântul meu să fie plug / Ce faţa solului o schimbă / Lăsând în urma mea belşug". Ca un Orfeu plugar, poetul cu virtuţi demiurgice „înlesneşte îndătinata vraje", scoţând rodul din lutul inert al cuvântului.

Desigur, nimic nu rodeşte din nimic, nu există creaţie ex nihilo, totul are un temei în realitatea universală. După cum sămânţă se naşte din moartea fructului, „cuvintele potrivite" îşi au sorgintea în arhaicele „îndemnuri pentru vite". Orice germinare e o metaforă, un salt. Robia îndurată, osânda lui Adam şi Sisif, „sudoarea muncii sutelor de ani", suferinţa în întuneric, a celor smeriţi, chiar osemintele uscate ale bătrânilor, întreg „rodul durerii de vecii întregi" poate fi izvor de poezie, tocmai pentru că e rod. Căci, după cum sterilitatea desfigurează şi descompune în haos, fecunditatea transfigurează, alcătuieşte noi ordine. Poetul e cel care revelează, deşteaptă ceea ce doarme în obscuritate, cel care face Dumnezeu de piatră din cenuşa morţilor din vatră, făureşte versul înalt din ocară şi – germinare prin transfigurare – din „mucegaiuri, bube şi noroi" iscă „frumuseţi şi preţuri noi". Jjumea argheziană nu e aseptică, sterilizată ci e o lume a germenilor. Poetul nu

e rătăcitor prin astre pure ci, asemenea Heruvimului căzut în lume, om prea uman – găseşte în orice „bubă pământeană" putinţa unei seminţe, a unei noi naşteri posibiler

Suferinţa însăşi poate, deci, să rodească. Izvorul privilegiat al fecundităţii, însă, e într-o uniune, într-o cununie. Firul de iarbă e „născut dintr-un crâmpei de soare şi o fărâmă de pământ", iar poezia „altoieşte cerul pe pământ". O nuntă cosmică stă la originea creaţiei universale ca şi a celei poetice. Nunta înseamnă împreunare, împărtăşire şi înmulţire. Totul ia parte la nuntire, rodul comunicându-se prin elemente, pământ, vânt, ploaie, foc şi lumină, prin tot ce creşte „ca miezul unei pâini" ori ca „struna de vioară" ce îi creşte poetului în suflet. Nunta înseamnă iubire şi fecunditate. De aceea erotica arghezianã are un sens cosmogonic. Femeia ca izvor de viaţă, „Fântâna setii înverşunate" („*Fons aethernae juventutis*" la Baudelaire), ca bună conducătoare de har poetic („Tu ce mi-ai prins de cântec viaţa") e marea mumă, fertilizând lumea, e „pământul făgăduinţei". Iubirea e asemenea riturilor agricole arhaice care promovau fertilitatea ogorului („Iubirea ta să fie asemenea unui rit"). Cosmică liturghie. Din iubire se iveşte sămânţa, din iubire se întrupează cuvântul.

Ca şi natura în sămânţa, în ou, în fruct ori în toate celelalte realităţi devenite simboluri argheziene ale rodului, poetul trebuie să tindă în scrisul său spre rezultate concentrate, rotunde. Poetica lui Arghezi are mult mai multe analogii plastice decât muzicale. Poetul se identifica cu cioplitorul care împlineşte actul iniţial al creaţiei: a plăsmui fiinţe vii. Frământând cuvântul asemenea olarului aplecat peste un „şubred vas de lut, asemenea făurarului a cărui statuie se desprinde vie de pe soclu, visul său e acela al. marilor creatori: a da viaţă Corpului Glorios. Căci: „a scrie e a face din nou", creaţia poetică repetând creaţia cosmică. Dar pentru ca acest suprem vis omenesc, constrâns de o riguroasă conştiinţă poetică, să rodească într-o operă durabilă, e nevoie – cum mărturiseşte poetul în *Dintr-un foişor* – de o întreagă viaţă îngropată în temelii.